

DIDEM PEKÜN,
SUSAN PUI
SAN LOK,
WENDELIEN V.
OLDENBORGH

≡ REWINDING ≡
INTER-
NATIONALISM

19.2 – 1.5 2022

GIDS/GUIDE

Rewinding Internationalism

Met werk van / works by Didem Pekün,
susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san,
Wendelien van Oldenborgh.

Onderzoeksprojecten / research projects:
Revista de Critica Cultural, Les Trois
Écologies & Internationalist Feminism
(vanaf / from 1991); Keepers of the Waters
(Chengdu and Lhasa, China, 1995-1996);
Unity in Diversity in International Art.
Contemporary Art of the Non Aligned
Countries (Jakarta, 1995); ADN (Association
pour la Démocratie à Nice), Carnavals
Indépendants & Les Diabes Bleus
(1991-2004).

New Beat soundtrack Steven Keymeulen.

Gecureerd door / curated by Nick Aikens.

Inhoud

- p. 6 Inleiding
- p. 8 Rewinding Internationalism
- p. 19 Rondomrond het archief
Didem Pekün en susan pui san lok /
susan lok pui san in gesprek
met Nick Aikens
- p. 39 Lijst met werken
- p. 40 Publiek programma
- p. 41 Bio's
- p. 43 Colofon

Contents

- p. 94 Introduction
- p. 96 Rewinding Internationalism
- p. 107 Circling the archive
Didem Pekün and susan pui san lok /
susan lok pui san in conversation
with Nick Aikens
- p. 125 List of works
- p. 126 Public program
- p. 127 Bios
- p. 129 Colophon

NL

Inleiding

Beste lezer,

Welkom bij 'Rewinding Internationalism', een tentoonstelling met installatie, klank, film, onderzoeksmateriaal en live repetities op het gelijkvloers, in de cinema en in de wandelgangen van Netwerk Aalst.

In lijn met het concept van 'Rewinding Internationalism' is deze publicatie uitgedacht als een mogelijke benadering in plaats van een eenduidige uitleg bij wat je tegenkomt in de tentoonstelling. In die zin is het project een experiment om te begrijpen hoe wij – als toeschouwers, kunstenaars, en kunstencentrum – kunnen omgaan met recente geschiedenissen en ideeën vanuit het perspectief van het heden, zonder toevlucht te nemen tot representatie of illustratie. De diverse elementen lijken eerder op een score, afhankelijk van hoe ze worden gelezen zijn meerdere interpretaties en uitvoeringen mogelijk.

Deze gids leidt je langs de werken en het materiaal dat te zien is in de tentoonstelling. De eerste tekst geeft enkele ideeën en motivaties als achtergrond bij het project. Vervolgens gaan kunstenaars Didem Pekün en susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san in gesprek, beiden stellen nieuw werk tentoon.

Ze reflecteren over hoe ze met hun bronmateriaal omgaan. In het midden van de publicatie staat een reeks beelden die te maken heeft met de tentoongestelde onderzoeksprojecten in de gangen van Netwerk Aalst.

Dank voor het lezen,
Nick Aikens

Rewinding Internationalism, Nick Aikens

Druk op *rewind* en je spoelt terug naar een deel van een lied of een scène in een film. Maar er gebeurt iets tijdens het terugspoelen. De magneetband van de cassette of videoband raakt vervormd. Het deel van het lied, dat nu in een andere volgorde wordt afgespeeld, krijgt een abstracte vorm. Wanneer je voortdurend op *rewind* en *replay* duwt – om het maar te zeggen met de titel van susan pui san loks nieuwe werk in de tentoonstelling – verandert het opgenomen fragment van betekenis. In de tentoonstelling, die in dialoog treedt met de jaren negentig, nodigt de term ‘terugspoelen’ je uit om geschiedenissen en concepten te herbekijken en te heroverwegen. ‘Terugspoelen’ nodigt uit om ze door elkaar te gooien en open te stellen voor nieuwe interpretaties. Het bevrijdt ons van het lezen van gebeurtenissen zoals ze ‘werkelijk waren’, suggereert kunstenaar en theoreticus Ariella Aïsha Azoulay, zodat ze weerklank vinden in het heden.¹

‘Rewinding Internationalism’ ontvouwt zich over de ruimtes van Netwerk Aalst via een reeks scripts, scores en samples.

¹ Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, (New York, 2019).

De tentoonstelling treedt in gesprek met de jaren negentig – een periode waarin de constructie van internationalisme in een staat van verandering was, zowel in politieke als in culturele zin. In plaats van een reeks geschiedenissen voor te stellen, brengen de werken in de tentoonstelling mensen, plaatsen en gebeurtenissen dichterbij elkaar. Visuele en auditieve associaties vertalen de opgeroepen beelden en hun gevolgen van de jaren negentig naar vandaag, een tijd die gedefinieerd wordt door aanhoudende ecologische en biopolitieke crises. De tentoonstelling is bedacht en ontwikkeld in pandemische tijden waarin het idee van internationalisme weer volop in beweging is – de sluiting van nationale grenzen, isolatie en schermtijd hebben een diepgaand effect op de manier waarop mensen met elkaar omgaan en de manier waarop kunstenaars en cultuurwerkers aan de slag gaan. De werken in de tentoonstelling zijn gemaakt of aangepast aan de beperkingen van de pandemie. Meer dan dat, richten de gefragmenteerde repetities van de tentoonstelling zich tot het huidige gevoel van onzekerheid, onheil en herhaling, over ruimte en tijden heen.

De jaren negentig dienen als vertrekpunt voor de tentoonstelling. Een decennium lang viel de opkomst van de globalisering en het zogenaamde ‘Einde van de geschie-

denis² samen met de fatale heropleving van etnonationalisme in Europa. De ‘internationale gemeenschap’ schoot hier tekort; internationalisme als politiek project maakte plaats voor wat Didem Pekün benoemd als ‘bureaucratische incompetentie’ van supranationale organen. Binnen het systeem van de kunsten werd een ‘nieuw internationalisme’ omarmd dat opriep om een einde te maken aan het centraal stellen van West-Europa en Amerika. Het internationalisme moest de witte, westerse dominantie heroverwegen, hoewel het concept alsnog bedacht was vanuit de positie waartegen het tekeering. Tegelijkertijd boden vormen van cultureel en politiek verzet tegen globalisering of opkomend nationalisme inspirerende voorbeelden van hoe internationalisme zou kunnen worden herdacht vanuit hoger gelegen, lokale kaders. Deze veranderende en vaak tegenstrijdige benaderingen van internationalisme blijven ons vandaag bij. Op zijn best dient de belofte van internationalisme als een tegenwicht tegen de verdeeldheid van het nationalisme of tegen de homogeniserende effecten van globalisering. Ze put uit een omvangrijke geschiedenis van transnationale solidariteit die de *relaties* tussen mensen, ideeën, locaties en verhalen op de voorgrond plaatst. De tentoonstelling

2 Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man* (New York, 1992).



is dus een aanleiding om na te denken over hoe we het perspectief van internationalisme van vandaag begrijpen en ermee omgaan.

In plaats van een geschiedkundig totaalbeeld van het decennium na te streven of een sluitend overzicht te geven van ‘internationalisme’, beweegt de tentoonstelling tussen – spoelt ze terug naar – verschillende locaties en scènes. Centraal in deze verkenning staat een zelfverzekerde minachting voor de autoriteit van het archief, zo wordt het archiefmateriaal opnieuw ingezet als ingrediënt voor scripts, scores en samples.

In de zaal beneden komen bezoekers *REWIND/REPLAY* van pui san lok tegen. Tussen duizenden meters kapotte magnetische videobanden hoor je stemmen van performers die in verschillende talen een script repeteren. Vijvers van rood, groen en blauw licht – geïnspireerd op foto's van concerten in Netwerk Aalst uit de jaren negentig en tegelijk ook symbolisch de kleuren waarin gedeconstrueerd wit licht in uiteenvalt – bezetten de ruimte terwijl stills van gepixelde videobanden over projectieschermen vloeien. Aan het plafond hangen vijf microfoons met bijbehorende pupiters, wachtend op performers. *REWIND/REPLAY* herschikt materiaal uit het archief van Gate Foundation, oorspronkelijk opgericht in de late jaren

tachtig in Nederland om een Europees publiek kennis te laten maken met kunstenaars uit Azië – symptomatisch voor het ‘nieuw internationalisme’ van de jaren negentig dat de West-Europese en Amerikaanse kunstgeschiedenissen trachtte te decentraliseren. In plaats van het archief of de Gate Foundation te verheerlijken, heeft pui san lok ervoor gekozen om het te reanimeren. Ze bedacht een script op basis van een reeks popsongs geplukt van een ongemarkeerde tape uit het archief. Performers uit verschillende landen repeteren het script in verschillende talen via zoom. Naast vooraf opgenomen repetities vinden tijdens de tentoonstelling een aantal live-repetities plaats, zowel met internationale als met lokale performers. Op die manier wordt het archief van Gate Foundation opengesteld voor een oneindige reeks interpretaties en uitvoeringen in het heden, zowel van veraf als binnen de context van Aalst.

Didem Peküns film *Disturbed Earth* wordt vertoond in de filmzaal en brengt op gelijkaardige wijze een script voort uit archiefmateriaal. De film, oorspronkelijk bedoeld als speelfilm, werd opgenomen op één dag aan het begin van de pandemie. In de film zit een groep mannelijke strategen en bureaucraten rond een tafel in een kelder, discussiërend en procrastinerend in het licht van



een dreigende ramp. De film is gebaseerd op transcripties van ontmoetingen tussen NAVO- en VN-bijeenkomsten net vóór de val van Srebrenica in 1995, tijdens de oorlog in Bosnië. Maar alle verwijzingen naar Srebrenica zijn verwijderd. Het script van de film en de zorgvuldig gechoreografeerde score worden een dans van 'bureaucratische incompetentie'. Wanneer we naar en voorbij Srebrenica kijken, spreekt de 'repetitie', die we in de film zien, over het falen van internationale organisaties om samen het hoofd te bieden aan talrijke dreigende rampen: de klimaatverandering, massamigratie, de heropleving van het fascisme of de huidige pandemie. Peküns cirkelende cinematografie en nauwkeurige montage van het gesproken woord, klank en muziek creëren een operascène die tegelijk absurdistisch, aangrijpend en angstaanjagend is.

Tussen de film- en tentoonstellingszaal wordt een uitgebreid onderzoek gepresenteerd. Op basis van lopende, gezamenlijke onderzoeksprojecten op meerdere locaties verwijzen de presentaties naar verschillende momenten in de jaren negentig. Momenten waarop internationalisme wordt opgeroepen en beoefend in diverse cultureel-politieke registers, zoals de samenwerking van Association pour la Démocratie à Nice (ADN) tijdens de opkomst van het Front National in Nice, de geschiedenis van het

internationalistisch-feministische tijdschrift *Revista de Critica Cultural* in Chili en aanverwante internationalistisch-feministische netwerken, de tentoonstelling *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: 'Unity in Diversity'* uit 1995 in Jakarta en 'Keepers of the Waters' uit 1995 en 1996; een project van kunstenaar Betsy Damon met performances, happenings en interventies met betrekking tot het water van de vallei. De presentatie verwijst naar een reeks onderzoeksprojecten in het kader van 'Rewinding Internationalism', zelf een meerjarig project waarin wordt samengewerkt met internationale onderzoekers en instellingen. In plaats van deze zeer uiteenlopende verhalen en contexten weer te geven, kan je de presentatie lezen als een reeks associatieve ont-hullingen van verschillende onderzoeken. Binnen de context van de tentoonstelling en langs de presentaties uit het archief, word je uitgenodigd om na te denken over vormen van (re)presentatie van geschiedenissen, praktijken en politieke ideologieën.

Dwars door de tentoonstelling loopt de context van Aalst in de jaren negentig. Bezoekers maken kennis met de klanken van de Belgische New Beat. In de late jaren tachtig en vroege jaren negentig hoorde je in de danszalen van Aalst een typische New-Beat-achtige vertraging van het toeren-tal waardoor een uitgesponnen, melodische



gezwindheid ontstond. De muziek was het resultaat van sonische experimenten die plaatsvonden in Aalst in een tijd van politieke en culturele verandering. Wendelien van Oldenborghs *Horizontal* werd gefilmd tijdens Aalst Carnaval in 1997. Het videotweeluik toont figuren die over de vloer rollen en in relatie tot elkaar uit de pas lopen. De camera observeert zonder een poging te doen om carnaval te verklaren; de korte, niet-gesynchroniseerde reeks roept een gevoel van choreografie op, van terugspelen en opnieuw afspelen om opnieuw en weer opnieuw te bekijken.

Alles bij elkaar vibreren de verschillende elementen van 'Rewinding' tussen verwijzingen naar een recente geschiedenis, het eigentijdse moment en abstracte ingevingen. Hun flikkerende, onzekere aard spreekt tot een eigentijds moment dat aanvoelt alsof het moeilijk te navigeren is. De beelden, geluiden en scripts lijken samengebracht in een score voor een repetitie die nog moet komen, op verschillende tijdstippen en plekken, waar verhoudingen en lotsverbondenheden in een staat van verandering zijn.

RONDONDROND HET ARCHIEF

DIDEM PEKÜN EN SUSAN PUI SAN LOK /
SUSAN LOK PUI SAN IN GESPREK
MET NICK AIKENS

15 NOVEMBER 2021

NICK

Didem en susan, kunnen jullie dieper ingaan op jullie werk met archieven en hoe dat gaandeweg veranderde tegen de achtergrond van *Disturbed Earth* en *REWIND/REPLAY?*

DIDEM

Voor mij was het belangrijk om na te denken over de manier waarop ik dit thema ethisch, emotioneel en representatief moest aanpakken. Dit werk komt voort uit *Araf* (2018), mijn vorige film over Bosnië. Na *Araf* kreeg ik een award van de Vera en Donald Blinken Open Society Archives. Door deze Visegradbeurs kreeg ik toegang tot enorme hoeveelheden documenten over de oorlog in Bosnië en de genocide in Srebrenica, inclusief transcripties van VN- en NAVO-bijeenkomsten bijeengebracht door David Rohde. Dit materiaal heb ik gedigitaliseerd met behulp van een briljant team van vier student-assistenten (Nikola Gajic, Stefan Simanic, Mila Bajic, Ivan Tranfić). Het was nauwkeurig, traag, obsessief werk. Ik deed het vermoedelijk eerst uit een verlangen om tijd te winnen, om erachter te komen wat ik in godsnaam moest doen. Maar ook om het archief toegankelijk te maken voor anderen. Na de digi-

talisering kwam ik op het idee om het archief een stem te geven in een *scripted performance* van bureaucratie. Paris, Deniz, Bariş¹ en ik hadden anderhalf jaar lang scripts over en weer gestuurd. De archiefdocumenten krijgen klank in het script, het is een poging om ze leven in te blazen en om inzicht te krijgen in de gedachtegangen van de VN/NAVO. Het zou een speelfilm worden, en toen kwam de pandemie. Vlak voor de lockdown hebben we een deel van het script er uitgelicht en dat materiaal in één dag opgenomen, net als een repetitie. Uiteindelijk heb ik in de film helemaal geen archiefmateriaal gebruikt. Om verschillende redenen - van rechtenkwesities tot ethiek, tot machtsvragen [over] wie de rechten over het archief kreeg, toegang verleent et cetera. Op een gegeven moment besloot ik: 'Ik heb gezien wat ik moest zien. Ik heb gelezen, ik heb gedigitaliseerd, ik heb mijn werk gedaan. Ik heb het teruggegeven aan de eigenaar en nu zou ik graag iets vrij willen doen.'

Het archiefboek *Beyond The Witness: Holocaust Representation and the Testimony of Images* (2018) van

1 Bariş Uygur en Deniz Aslan zijn de scriptschrijvers, Paris Helene Furst leverde een vitale bijdrage aan de film, het archiefonderzoek, het op script zetten en de verfilming, en als coproducent samen met Dilara Catak.

Rebecka Katz Thor was belangrijk voor mij. Ze conceptualiseert archiefwerk over wreedheden en wordt zo getuige van de gebeurtenis. Ze schreef het boek toen de laatste overlevenden van de Holocaust stierven. De archieven veranderden voor haar in getuigen. Ik was dus getuige van de getuige van Srebrenica nadat ik het materiaal had gezien. En ik dacht: 'Ik hoef me niet door machtsmechanismen of representatievragen te worstelen. Ik kan het plooiën, er iets anders van maken.' Uit het archief destilleerde ik het begrip van de bureaucratische incompetentie.

SUSAN

Toen ik voor het eerst het archief van Gate Foundation² tegenkwam in 2016 was er niet zozeer een gebrek aan materiaal, maar een gebrek aan middelen om er doorheen te navigeren. De Gate was in 2006 in een staat van wanorde naar het Van Abbe³ gekomen. Een deel ervan was geïntegreerd in de Van Abbe-bibliotheek en -collectie - kunstenaarsdossiers, boeken - maar veel dozen waren nog niet gesorteerd. Ik sampelde de institutionele dos-

2 De Gate Foundation werd opgericht in 1988 in Amsterdam om kunstenaars uit Azië in aanraking te brengen met een Europees publiek.

3 Van Abbemuseum (Eindhoven).

siers en ontdekte al snel dat er geen volgorde was, en dus geen manier om er doorheen te ploegen behalve aan de hand van een reeks willekeurige beslissingen. Toen ik op afstand online opzoekwerk deed, vond ik een kort artikel, een interview met de tweede directeur van Gate Foundation Sebastian Lopez⁴ in *Art Asia Pacific* waarin negen Aziatische kunstenaars werden vermeld. Het doel van de Gate werd voorgesteld in termen van onderzoek en programmering van het werk van 'Nederlandse en Europese kunstenaars van kleur' en 'van andere continenten'. Een van de artiesten, Tiong Ang, was toevallig iemand die ik ongeveer een jaar eerder in Guangzhou had ontmoet. En Tiong bleek de best vertegenwoordigde van de negen in zowel de catalogi van het Gate-archief als in de Van Abbe-verzameling tout court. Hij dook regelmatig op in de niet-gecatalogiseerde dozen van tijdelijke creaties die niet bedoeld waren om te bewaren. Door deze specifieke sporen na te jagen, begon ik me een beetje een stalker te voelen. Dit raakt aan wat je eerder zei over ethiek, emoties en representatie. Er werden zoveel vragen opgeroepen door de omstandigheden

4 Els van der Plas was de oprichtende directeur van de Gate Foundation; Lopez nam deze taak op zich in 1997.



waarin het Van Abbe de materialen had geërfd - het gebrek aan zorg - en wat het voor het Van Abbe betekende om dit archief te hebben 'verloft' of 'gered' uit de container.

NICK

Als resultaat van je project, en door de realisatie van de chaos van het archief, werd het materiaal zoveel mogelijk gecatalogiseerd en geordend door twee onderzoekers, Michael Karabinos en Jessica de Abreu. Ik heb je toen in het kader van het Rewinding Internationalism-project opnieuw uitgenodigd om weer met het materiaal aan de slag te gaan. In plaats van terug naar binnen te gaan en naar Tiong Ang te zoeken of naar enkele van de artiesten die je eerder niet kon vinden, besloot je iets anders te doen.

SUSAN

Ja. Eind 2019 was er nog een inventaris, maar begin 2020 ... wel, niemand ging ergens heen, dus mijn terugkeer naar de Gate moest vanop een afstand gebeuren. Het archief was nu gecatalogiseerd maar bleef analoog, dus nam ik nog een 'willekeurige beslissing' - om me te concentreren op een reeks videobanden en audiocassettes die niet gecatalogiseerd waren en ontoegankelijk bleven, met veel ont-

brekende labels en kaders. Na het digitaliseren van ongeveer twintig exemplaren en het knippen in het audio- en videomateriaal, om maar een idee van de inhoud te kunnen vormen, verschenen er twee soorten materialen. Het videomateriaal bevatte veel mannen die aan tafels zaten te praten over kunst. We hebben er samen naar geluisterd, Nick, en we vermaakten ons met het aloude taalgebruik - de begrippen, de omkadering van de debatten rond 'culturele uitwisseling' en hoe je het 'internationaal' moest aanpakken op zo'n manier dat het ook 'niet-westers' was. Veel van deze gesprekken vonden plaats in de jaren negentig, nietwaar?

NICK

Maar, deprimerend genoeg, konden ook vorige week hebben plaatsgevonden.

SUSAN

Er zaten ook twee mixtapes met ongeveer twintig nummers tussen, verspreid over drie decennia. En we speculeerden: werd elk lied met zorg gekozen om een belangrijk moment in de geschiedenis van de stichting te duiden? Of was iemand gewoon vergeten de banden weer in het dashboardkastje van de auto te leggen?

Ik besloot om twee scripts of partituren te bedenken op basis van

deze twee types materialen en om te focussen op de songs, deze keer zonder liedtekst om de nogal surrealistische, schuine 'gesprekken' te construeren. Deze potentiële 'gesprekken' werden opgevat om herhaaldelijk te kunnen worden afgespeeld, om tot in het oneindige te kunnen worden gerepeteerd, nooit worden afgemaakt, nooit genoeg te nemen met één enkele interpretatie. We hebben geen idee van de betekenis van de tapes of iets anders maar kunnen er een betekenis omheen verzinnen. Waarom zou je er tenslotte van uitgaan dat de tapes van mannen die over kunst praten gewichtiger zijn dan tapes vol popsongs?

DIDEM

Deze dialoog tussen verschillende materialen geeft ons enkele aanwijzingen richting een non-methodologie over het werken met een archief. Omwille van de reeks willekeurige beslissingen weten we niet goed waar we naartoe gaan, enkel dat we onszelf verstoren en verzoeken er iets uit te halen. Dan zijn er ook nog de gaten in het archief: de afwezigheid van een narratief, de afwezigheid van een richting, een geschiedenis. Met het archief proberen we een afwezige geschiedenis opnieuw in te schrijven. Susan, je noemde één artikel en er is altijd één startpunt dat

iets kan opwekken. In deze tunnel van bizarre beslissingen en verstoringen, zoekend, is er altijd één ding dat iets kan doen ontbranden. Voor mij was het de verontschuldiging van Kofi Annan, die de basis vormt voor het eind van de film.

NICK

Ik zou het willen hebben over hoe beide werken en beide zeer verschillende archieven zich tot representatie verhouden.

DIDEM

Kijken naar Srebrenica is onmogelijk. Je kunt er niet naar kijken. Het is te veel, maar het is gebeurd. En ik ben er getuige van geweest omwille van dit archief. Ik had het gevoel dat ik moest reageren op de enorme hoeveelheid materiaal die ik heb gezien. Ik kon het niet laten zien. In plaats daarvan richtte ik mijn aandacht op de bredere kwestie van bureaucratische incompetentie. Mijn kritiek was: 'hoe kon zo'n gruwel nog gebeuren?' Het had voorkomen kunnen worden. En het gebeurt nog steeds, in Syrië of tijdens de Cop 26-bijeenkomst in Glasgow van vorige week. Dit zijn meer voorbeelden van de fiasco's van bureaucratische incompetentie met catastrofale menselijke gevolgen. Dit was de enige plaats waar ik voelde

dat ik kon spreken, niet aan de hand van een vertegenwoordiging.

Net als in *Araf* heb ik de woorden 'Bosnië' en 'Srebrenica' uit het script getild. Ik heb te veel respect voor deze historische gebeurtenis, de genocide in Srebrenica, om de woorden in een artistiek proces te gebruiken - wat er in Srebrenica is gebeurd, is echt en afschuwelijk. Ik zou die gruwel willen lokaliseren, maar niet verhelderen door die woorden op een theatrale manier te gebruiken. Ik zou ook willen inzoomen op de historische herhaling van horror: het gebeurde inderdaad in Srebrenica, maar het gebeurde ook, en het gebeurt nog steeds, ergens anders.

SUSAN

Ik ben niet geïnteresseerd in het archief als een te aanbidden, concrete eenheid. Ik ben geïnteresseerd in zowel de immateriële als de materiële elementen die nergens passen, die ontsnappen aan de waargenomen orde van het archief. Ik wil de waarde(n) ervan testen. Ik ben geïnteresseerd in het blootleggen van de fundamentele incoherentie, of de fundamenteel problematische verhoudingen en relaties die het ontstaan van het archief mogelijk maken. En waarom zouden songteksten daar niet het ruwe materiaal van zijn - van het verbeelden van een reeks ontmoetingen in of uit het archief die

verre van letterlijk of representatief zijn? Waarom zou dit materiaal geen inzicht kunnen geven in verhoudingen die kunnen worden afgeleid uit andere delen van het archief? Het uiteindelijke doel is om het archief van zijn fetisj en zijn monumentaliteit te ontdoen, het te laten ontvlammen, te laten roken en de signalen ervan proberen te lezen.

NICK

In beide werken is er een zeer poreuze relatie tussen de geschiedenis waarmee je begint en een duidelijke frustratie, woede of depressie omdat bepaalde processen en structuren nog steeds bestaan. Het gaat niet alleen over de vraag hoe je kan voorkomen dat je weergeeft wat er toen gebeurde maar ook over het door elkaar gooien, het speculeren, de opzettelijke ontrouw. Het lijkt alsof je terug wil duwen tegen de hoedanigheid van de dingen nu. Hier lijkt 'terugspoelen' een politieke keuze, gedreven door de huidige omstandigheden.

DIDEM

Misschien komt onze woede en frustratie uit het feit dat de dingen die deze archieven hebben gecreëerd nog steeds bestaan. Ik denk dat terugspoelen verwijst naar een gevoel van patronen die zich herhalen.



SUSAN

Je sprak over een buur zijn van historische en hedendaagse gebeurtenissen waarvan de erfenissen blijven bestaan, en ook over de onmogelijkheid om ernaar te kijken. Trinh Minh-ha⁵ heeft het over 'in de buurt spreken'; de weerstand tegen representatie gaat over niet spreken voor, niet spreken over, maar spreken met, en jezelf in de buurt plaats. Als je jezelf toestaat dichtbij te zijn, geef je toe dat je niet alles kunt zien, niet boven kunt zijn of dingen in hun geheel kunt zien.

Er is iets in je film, *Didem*, over hoe het oog van de camera een bijna gierachtige aandacht aanneemt terwijl het cirkelt. Dit cirkelen kan worden gelezen als meedogenloos kritisch kijken, en er is geen optimaal uitkijkpunt, elke positie biedt een even stomp beeld. En het onderstreept het feit dat ze rondjes draaien. Maar er is nog iets anders aan die nabijheid en dat rondomrond cirkelen dat lijkt te gaan over het toevertrouwen aan een ander soort aandacht dat tijd kost.

In *REWIND/REPLAY* heb ik relatief snel iets gecomponeerd, maar het idee

5 Trinh T. Minh-ha (1952, Hanoi) is een Vietnamese filmmaker, schrijver, literatuurtheoreticus, componist en professor.

is dat het tijd nodig heeft om oneindig voort te spelen. Dus de traagheid en het cirkelen is voor mij als het heen en weer schrijven van het script voor *Disturbed Earth*, maar het komt nadat de woorden zijn geland, in tegenstelling tot voorheen.

NICK

Beide werken gebruiken de vorm van de repetitie als strategieën om weerstand te bieden aan representatie, om betekenis niet vast te leggen. Voor jullie beiden lijkt het een methode om ergens naartoe te werken, zonder er ooit bij te komen.

DIDEM

Het idee van de repetitie is meervoudig. Het was een praktische oplossing omdat we één dag hadden om te draaien en ik deze film moest maken, anders had ik het gevoel dat hij me zou begraven. Maar ook het concept van de repetitie laat een andere relatie met het bronmateriaal toe. Zoals ik al zei, hebben we specifieke verwijzingen naar Srebrenica verwijderd om afstand te kunnen nemen. In deze 'repetitie' zie je dat de keuken open is. We zien de cast op de achtergrond, we zien de scripts van de acteurs. Het is dus de repetitie van een vergadering, heel duidelijk opgebouwd en nog lopende. Deze procesmatige methode was een stra-

tegie om het materiaal te benaderen en ernaar te kijken. Net als Susan zou ik ook naar Minh-ha willen verwijzen, het was de bedoeling om erlangs te praten, niet erover.

NICK

De rol van David Langs muziek verandert *Disturbed Earth* in een sterk choreografeerd, geënceneerd stuk. Het geeft een opera-achtig gevoel. De relatie tussen de muziek, het script en het draaiende camerawerk is fundamenteel voor de film. Muziek, Susan, is een van je uitgangspunten. Maar meer dan dat wordt het formaat of de methodologie van de score en de klank ingezet als tegenhanger van de orderingsprincipes van het archief en, nogmaals, van de representatiesystemen.

SUSAN

De stem muzikaal of als geluid behandelen is een manier om afstand te nemen van het idee van de stem als plek van de waarheid. Er is de vraag wie er spreekt, wiens stemmen verheven en hoorbaar zijn of niet, en hoe stemmen tussen haakjes kunnen worden geplaatst: op een bepaalde manier om hun waarheden, hun autoriteit in twijfel te trekken. Wanneer je de woorden in het script/score in de context van de songs beluisterde, zou je ze meteen kunnen plaatsen.

Ze behoren grotendeels tot witte mannelijke West-Europese en Amerikaanse songwriters. Ze zijn zo herkenbaar en het is zo moeilijk om eraan te komen, of je voor te stellen wat ze zouden kunnen betekenen, of hoe ze zouden worden ondergraven, tot je er een 'Laura Mulvey' opdoet en het visuele verhaal loskoppelt van de soundtrack, of eerder van de tekst van de muziek. Indien je de bekende melodie en de stem die het zingt scheidt van de woorden, kunnen de woorden opstijgen en iets anders doen. De stemmen worden instrumenten om mogelijke ficties samen te vouwen, maar het zijn ook instrumenten om een mogelijke waarheid te ontvouwen.

DIDEM

We monteerden de film (met editor Eytan Ipeker) op David Langs muziek, waar David erg blij mee was. En toen ging Fatih Ragbet, de geluidsontwerper met wie ik vele jaren heb samengewerkt, aan de slag met de bijzondere details en creëerde wat niet op het scherm of op de set te zien was. Het scherm, de performance van de bureaucraten, opereert in de nabijheid van de gruwelijke gebeurtenis. De geluiden die we hebben ontworpen, duiden op de onmetelijkheid van de fouten die ze maken, die we niet zien. De muziek wordt de opera-achtige tragedie van

het evenement en geeft het een historisch, tijdloos gevoel, net als opera's. De tekst van het stuk van Lang met de naam 'Again', weerspiegelt eveneens het bredere thema van de film, dat van de cyclische natuur van de gebeurtenissen die zich herhalen, die door mijn hele werk loopt, gaande van *of dice and men* (2011-16) tot *Araf* (2018) naar *Disturbed Earth* (2021).

Lijst met werken

Didem Pekün, *Disturbed Earth*, 2021, film, 29 minuten. Met Maria Thalia Carras, Çiğdem Mater, Dilara Çatak, Paris Helene Furst, Arndt Schwering-Sohnrey, Herold Vomeer & Jörg Witte, Mike Davies, Mehmet Yılmaz, Philipp Leinenbach, Petros Nousias, Barış Uygur, Deniz Arslan, Eytan İpeker & Fatin Rağbet, KHORA, Karam Ghossain, David Lang. Met steun van SAHA, luleabiennale and ffai.

susan pui san lok / susan lok pui san, *REWIND / REPLAY*, 2022, multimedia multichannel site-specifieke installatie.

REWIND / REPLAY (I) A Script/Score in One Act, Five Rounds and Five Scenes (repeat ad infinitum), 2022, 5-kanaals geluidsinstallatie, 25 minuten loop. Dank aan Juan Ayala, Lucy Hopkins, Tomoko Komura, Charl Landgreuvd, Oliver Payne, Apostolis Psychramis, David Ka-Shing Tse, Julia Yevnine.

Wendelien van Oldenborgh, *Horizontal*, 1997, super-8 film overgezet op digitale video, dubbele loop op twee monitoren, niet gesynchroniseerd, geen geluid.

Steven Keymeulen, *Aalst New Beat*, Kant A: Clip Records, Kant B: Target Records

Archieven: Asia Art Archive, Frédéric Alemany, Association pour la Démocratie à Nice, Sandra Ryvlin Rinaudo, Miguel D. Norambuena.

Publiek programma

19 februari 15:00 / 17:00,

tentoonstellingsruimte

Live repetitie: susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san, *REWIND / REPLAY*.

3 maart, 19:30, filmzaal

Vertoningen: Black Audio Film Collective, *Last Angel of History* (geregisseerd door John Akomfrah, 1995) en Tony Cokes, *Microhaus or the Black Atlantic?* (2006-2008) met een introductie van curator Nick Aikens.

25 maart, 19:30,

tentoonstellingsruimte

Live repetitie: susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san, *REWIND / REPLAY*.

30 april, cinema

Lezing en luistersessie: Steven Keymeulen, Het verhaal van New Beat en Aalst.

30 april, café

Muziek optreden: Alostá Souls presenteert Chaos Culte.

Bio's

Didem Pekün (1978, Istanbul) combineert in haar werk onderzoek, praktijk en pedagogie. Ze behandelde eerder hoe geweld en ontheemding het leven definiëren en vernietigen. Haar films en installaties zijn internationaal vertoond. Pekün behaalde PhD in Visuele Culturen aan Goldsmiths, Universiteit van Londen. Ze is een stichtend lid van het Center for Spatial Justice (MAD). Momenteel doet ze onderzoek naar een rondreizend pedagogisch kunstplatform, "Elemental Lab". Ze is gastdocent aan de Kadir Has Universiteit, Istanbul (met verlof 2022-23) en ontvangt een beurs voor het Berlin Artistic Research Program (2022-23).

susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san

(1972, Engeland) is een kunstenaar en schrijver, gevestigd in Londen. Haar projecten variëren van immersieve installaties, bewegend beeld, geluid, performance tot tekst. Ze is geïnteresseerd in archieven, geheugen, nostalgie, amnesie, diaspora, ontheemding, migratie en vertaling. Solotentoonstellingen: *seven x seven* (2021, Glasgow International Festival); *A COVEN A GROVE A STAND* (2019, Firstsite, UK); *RoCH Fans & Legends* (2015, QUAD en 2016, CFCCA, UK). Ze is hoogleraar Hedendaagse Kunst en directeur van Decolonising Arts Institute aan Universiteit van de Kunsten Londen.

Wendelien van Oldenborgh (1962, Rotterdam) gebruikt het idee ‘cinema’ als methode voor productie en als basistaal voor verschillende presentatievormen. Ze werkt vaak in verschillende scenario’s samen met deelnemers om een script te coproduceren. Recente solopresentaties: *work, work, work (work)* (2021, Museum Sztuki, PL); *tono lengua boca* (2020, Fabra i Coats en 2019-2020, CA2M, ES); *Cinema Olanda* (2017, Nederlands Paviljoen, 57^e Biënnale van Venetië). Van Oldenborgh is lid van de Akademie van Kunsten KNAW (NL) en ontvanger van de Dr. A.H. Heinekenprijs voor de Kunst (2014).

Nick Aikens (1981, Londen) is curator bij het Van Abbemuseum, Eindhoven en PhD kandidaat aan HDK Valand, Universiteit van Göteborg. Hij was onderzoeker binnen het programma Advanced Research Practices aan Villa Arson, Universiteit Cote d’Azur, Nice (2020-2021). In het kader van het driejarige programma *The Astronaut Metaphor* in Netwerk Aalst bedacht hij *The Bodies* met deelnemers uit het programma van Netwerk Aalst. Zijn huidig onderzoek-tentoonstellingsproject ‘Rewinding Internationalism’ omvat tentoonstellingen in Netwerk Aalst, Van Abbemuseum (beide 2022) en Villa Arson (2023).

Colofon

Rewinding Internationalism

Met werk van susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san, Didem Pekün en Wendelien van Oldenborgh. Gecureerd door Nick Aikens. 19 februari – 1 mei 2022.

Rewinding Internationalism is onderdeel van *The Astronaut Metaphor* (2020-2022), een evoluerend programma over politiek, esthetiek en de mens. Wat is de positie en rol die kunstenaars, schrijvers, denkers en instellingen en hun praktijken kunnen innemen binnen een complexe publieke sfeer? Met *The Astronaut Metaphor*, wil Netwerk Aalst begrijpen wat een integrale ondersteuning van kunstenaars kan inhouden. Hoe we Netwerk Aalst kunnen herdenken vanuit de noden en wensen van de artistieke praktijken met het hier en nu van Aalst als kompas.

Volgende versies van *Rewinding Internationalism* zullen plaatsvinden in Van Abbemuseum, Eindhoven (winter 2022-23) en Villa Arson, Nice (zomer 2023).

Productie: Dries Boutsen, Ludo Engels, Dietger Vanwynsberghe, Netwerk Aalst.

Dank aan: Fred Alemany, Asia Art Archive, Betsy Damon, Sarah Buraya, Sebastian Cichocki, Steven Keymeulen, Teresa Maffeis,

Guy Ouillon, Didem Pekün, Bojana Piškur,
susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san,
Christian Rinaudo, Sandra Ryvlin-Rinaudo,
Grace Samboh, Wendelien van Oldenborgh,
Paulina Varas.

Netwerk Aalst is: Clara Beel, Hans Bocxstael,
Fauve Charlier, Veerle Coppens, Charlotte
Geeraert, Matheo Godtbil, Elza Mandt,
Piet Mertens, Steven Op de Beeck, Jeniffer
Vansteyvoort, Pieternel Vermoortel.

Bezoekersgids

- Grafisch Ontwerp: Sarah Tilley
- Grafische Huisstijl: Kritis & Kritis
- Print: Graphius
- Teksten: Nick Aikens, Didem Pekün,
susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san
- Edits: Nick Aikens, Jonathan Beaton,
Netwerk Aalst
- Vertalingen: Marianne Van Boxelaere
- Coördinatie: Clara Beel
- Alle beelden zijn copyright

- ^{NL} Volgende pagina's tonen beelden van lopende onderzoeksprojecten naar plaatsen waar in de jaren negentig het internationalisme vanuit verschillende perspectieven opnieuw werd gedefinieerd en in praktijk gebracht.

De eerste beelden komen van het tijdschrift *Revista de Critica Cultural* en Felix Guattari's lezing 'Les trois écologies' uit 1991 in Santiago, Chili, waarin Guattari sociale relaties, menselijke subjectiviteit en het milieu toevoegt aan de definitie van ecologie. Daarna volgen de beelden van 'Keepers of the Waters', een project van kunstenaar Betsy Damon in Chengdu en Lhasa, China (1995-96) rond de bewustmaking van het belang van bronwater. De tentoonstelling 'Unity in Diversity in International Art, Contemporary Art of the Non-Aligned Countries' (Jakarta, 1995), markeert een moment waarop de belofte van de Niet-Gebonden Landen aan het afnemen was. Foto's en archiefmateriaal met betrekking tot de geschiedenis van ADN (Association pour la Démocratie à Nice, opgericht in 1991), Carnavals Indépendants en het collectief Diablos Bleus, tonen tenslotte een verbeeldingsvol antwoord op de opkomst van het Front National in Frankrijk.

- Het onderzoek naar deze sites zal verder worden ontwikkeld en onthuld in tentoonstellingen in het Van Abbemuseum, Eindhoven en Villa Arson, Nice in 2022 en 2023.



^{EN} The following pages draw from ongoing collaborative research projects into sites in the 1990s where internationalism was being reimagined and practiced from different perspectives.

Conceived as a filmstrip, it begins with the journal *Revista de Critica Cultural* and Felix Guattari's 1991 lecture 'The Three Ecologies' in Santiago, Chile where Guattari extends the definition of ecology to include social relations, human subjectivity and the environment. From here readers encounter 'Keepers of the Waters', a project developed by artist Betsy Damon in Chengdu and Lhasa, China (1995-96) that forged new relationships with, and understandings of, water. The exhibition 'Unity in Diversity in International Art, Contemporary Art of the Non-Aligned Countries' (Jakarta, 1995), marks a moment when the promise of the Non-Aligned project was badly waning. Lastly, photographs and archival material related to the history of ADN (Association pour la Démocratie à Nice, founded 1991), the history of independent carnival and the collective *Diablos Bleus*, working in Nice, point to a deeply situated, imaginative response to the rise of the Front National in France.

Research into these sites will be further developed and disclosed in exhibitions at the Van Abbemuseum, Eindhoven and Villa Arson, Nice in 2022 and 2023 respectively.



s íconos domésticos se repre-

an sólo a sí mismos. Son silen-

s e indiferentes y sus deste-

e sentidos son opacos (como

cos de los autos en un día de

a). No pregonan ni desafían,

enen medallas que ostentar ni

as de consideración y la his-

En mayo de 1991, Félix Guattari realizó su primera visita a Chile amarrada con la publicación (1989) que reunía textos sobre psicoanálisis y política, traducidos y editados por Miguel Denis Norambuena. Los siguientes materiales corresponden a la conferencia dada por Félix Guattari en el Instituto de Estudios Sociales de la Universidad de Chile en Santiago. Se acompañan de un texto del poeta y ensayista argentino Néstor Perlongher que reflexiona sobre el tema.

FÉLIX GUATTARI



Cartografías del deseo

Félix Guattari

Traducción de Miguel Denis Norambuena

“La idea motriz que reúne a estos autores ha sido la de rearmar un nuevo tipo de diagnóstico que hace conjugar las dimensiones del inconsciente y de la subjetividad con las dimensiones sociopolíticas, idiosincráticas, resituando los síntomas propios de esta era de la información”.

Otros títulos publicados:

Nelly Richard, La estratificación de los márgenes
Nelly Richard, Cuerpo correccional
Justo Pastor Mellado, El fantasma de la sequía
Nelly Richard, El fulgor de lo obscuro
Diamela Eltit, El padre mío

En venta en librerías, o pedidos directamente al editor.

Francisco Zegers Editor
Silvina Hurtado 1815
Providencia, Santiago de Chile

**LA PRODUCCIÓN DE SUB
CAPITAL
MUND
INTEGR**



El capitalismo mundial integrado (CMI) trata de reorganizar sus núcleos de poder de las estructuras productivas hacia estructuras productivas de signo —

ón del libro *Cartografías del deseo* (Francisco Zegers Editor, también: investigador chileno en psicopatología social. Auto Francés de Cultura y a una entrevista realizada en San a a partir de un viaje anterior de Guattari a Brasil.

OBJETIVIDAD DEL ISMO IAL ADO



viene cada vez más a despla-
ductivas de bienes y de servi-
código— y de subjetividad.

tiva entre lo individual y lo colectivo que le dio todo su poder al nazismo o al khomeinismo en Irán. Es una fusión peligrosa, como la energía nuclear. Pero al igual que esta última, puede ser controlada. En vez de dejar al azar la construcción de estos territorios existenciales, es posible trabajarlos, hacer un trabajo barroco sobre ellos. Ahí donde hay relaciones de violencia, de vulgaridad, de falocratismo, de racismo, puede construirse otra cosa, así como las mismas teclas de un piano sirven para producir una cacofonía espantosa o una música admirable. La subjetividad es algo de este orden. Con un centenar de enfermos psicóticos se puede crear una atmósfera de infierno, de desesperanza absoluta, pero también se puede crear una vida de calidez, de solidaridad, de inteligencia, de creatividad increíble.

Esto significa que hay prácticas micro-sociales posibles, pero hay que plantearse la pregunta si la vida urbana es algo evidente, si hay que confiar en los promotores inmobiliarios, en los inversionistas, en los especuladores, en los arquitectos poco conscientes. Si nosotros confiamos en ellos, vamos a volver al salvajismo (aun cuando el salvajismo de antes era algo mucho más estructurado).

Por lo tanto la cuestión de la finalidad, la re-finalización de las producciones sociales se plantea a propósito de la construcción procesual, artificial de nuevas formas de vivir en grupo, de nuevas formas de construir una escuela. Yo digo que lo ideal es que lleguemos un día a que no haya dos clases o dos escuelas iguales, que cada una tenga su historia, su perfil, su estilo. Pasamos así de paradigmas burocráticos o pseudo-científicos a paradigmas de singularización que evocan el paradigma de creatividad estética. Cierro aquí el punto referido a la construcción de territorios existenciales.

La otra dimensión de producción de subjetividad es la de los universos de referencia incorporada de los que hablaba hace un momento. La finalidad de la vida, los valores, no son evidentes, cada vez caen menos del cielo. Implican prácticas, mutaciones existenciales, compromisos éticos y estéticos. Y precisamente la finalidad última de estos territorios existenciales que evocaba no es solamente una inmersión caótica en un "nosotros" colectivo sino vivir esta experiencia extraordinaria que es la producción de valores, de cadenas maquinicas a través de la ciencia y el arte. Es una finalidad que implica el contrario del aplastamiento de los valores, finalidad propia del capitalismo. La subjetividad capitalística lo homogeniza todo. Una revolución molecular implicaría una heterogénesis de los valores.

Vuelvo a lo que dije antes acerca los mercados. Nadie discute el hecho que existe un mercado de producción de materias primas pero, existe también un mercado específico de la ciencia, del arte, de las relaciones sociales, de la construcción del entorno. Se trata de mercados heterogéneos que no caerán como lluvia sobre el mercado mundial y el dios-dólar. Esta heterogénesis es correlativa de una voluntad de resingularización permanente. Si uno viaja, no caer en los mismos hoteles en Hong-Kong, en Santiago, luchar contra aquello que Paul Virilio llama la contaminación dromosférica, el hecho que todos los espacios devienen idénticos, ya no hay necesidad incluso de viajar, basta con quedarse frente al aparato televisivo.

La dimensión analítica - y con esto voy a concluir- es que no se puede establecer estos universos de valores, estas finalidades ético-estéticas, no se puede construir artificialmente estos territorios existen-

cia-les en la medida en que estamos inmersos en un vaivén permanente entre la posición de estos objetos complejos y la posición de la existencia en su finitud. El análisis a este nivel se define como capacidad de desaharse del objeto en su complejidad, de fundirse en la dimensión existencial de relación al mun-

do, la caosmosis de la que hablaba, que es el equivalente de la regresión sobre el objeto parcial de los kleymanos, o el objeto (a) de los lacanianos, que fue una idea extraordinaria. Este especie de vaivén que hace que estemos atrapados en el proyecto colectivo, en la complejidad y al mismo tiempo, en el mismo movimiento, en el mismo corto-circuito, estemos preguntándonos: quiénes somos, qué hacemos aquí..., atrapados en un corto-circuito de sin-sentido absoluto.

La función analítica a este nivel es algo que permitirá hacer un viaje de ida y vuelta entre el sentido y el sin-sentido en todos los planos en que el sin-sentido trabaja. Por ejemplo, en las formaciones discursivas, trabaja por doquier: que yo sea un dirigente político, un intelectual, una vedette de rock, hay momentos en que estoy cansado, no creo en nada, o estoy enamorado y al mismo tiempo existe la amenaza de que el amor se disuelva como arena.

¿Cómo hacer este ir y venir permanente que Freud descubrió a través del sueño, el síntoma, la histeria, que lo fascinó tanto al punto que hizo del él una reconstrucción interpretativa extraordinaria? ¿Cómo enfrentar la finitud?

¿cómo no perder la finitud? Es un poco lo que los cristianos, y en particular San Francisco de Asís, se planteaban como problema y que ha sido muy olvidado porque la subjetividad mass-mediática hace precisamente lo imposible para hacernos olvidar la finitud, para hacernos creer que somos eternos, que el amor y la muerte jamás han existido, que el dolor, la responsabilidad ética y el compromiso no existen, que basta con apretar el botón y luego somnolear, dejando las imágenes solas correr hacia el abismo.



TRADUCCIÓN: CRISTÓBAL SANTA CRUZ

NELLY RICHARD

ENTREVISTA CON

FÉLIX GUATTARI

—Ocupaste en muchos de tus textos la referencia a Mayo 68 como figura de una cierta "revolución molecular" que habría sabido conjugar luchas de intereses y luchas de deseo, aunque también señalaste la posterior neutralización de su explosión de sentidos. Pese a su desactivación histórica, ¿cuáles son los efectos de Mayo 68 que tú subrayarías hoy como habiendo significativamente marcado el horizonte de las transformaciones sociales?

—A nivel de la visibilidad social, el período de Mayo 68 y de la contracultura fue seguido por lo que llamé una glaciación cultural y social, subjetiva y estética, lo que me condujo a escribir un artículo: "Les années d'hiver". Los años 80, para mí, marcan una retoma de control por las formaciones de poder. Esto fue vivido por muchos en la desesperación o el suicidio, la depresión, la droga, el abandono o bien la recuperación activa: es decir, los intelectuales pasan al servicio del poder y los artistas al servicio del mercado. Pero, para mí, la opinión pública no es un hecho monolítico. Hay opiniones constituidas a escala molar de las relaciones de fuerza y hay sensibilidad y mutaciones subjetivas a nivel molecular. Aunque parezca paradójico o incluso algo voluntarista, para mí, la revolución molecular siguió después y pese a la glaciación, mutaciones de sensibilidad siguieron produciéndose en el campo de la condición femenina, de la homosexualidad, de la creación artística, del cuestionamiento de las cárceles, de la psiquiatría, etcétera. Mayo 68 fue una especie de temblor subjetivo que fragilizó las formaciones de poder.

—¿Crees que la "izquierda" ha sabido retributar estas marcas para incorporarlas creativamente a un imaginario social y político?

—En mi opinión, sólo habrá repolarización progresista o renovación de la izquierda (si insistes en llamarla así) bajo el paradigma estético que fue reactivado las primeras semanas, los primeros días, las primeras horas de Mayo 68. Pero la izquierda se ha vuelto cada vez más dogmática, incapaz de establecer conexiones con la vida social real. Quizás haya que marcar una excepción en el caso del pensamiento ecologista que representa un margen más vivo, pero ahí también habría mucho que criticar.

—Pasemos del registro intensivo y sobreexaltado de Mayo 68 al enfriamiento y descompresión de lo político-ideológico con la caída del Muro de Berlín. ¿Esa caída condensa, para ti, los signos de una época que se dice marcada por el relajamiento y descriptación de las ideologías?

—A los manifestantes de Leipzig, se les robó su Mayo 68 antes que alcanzara a florecer. La impregnación de la subjetividad mass-mediática capitalística era demasiado fuerte. La caída del muro bajó la presión de una inmensa revolución subjetiva que completamente neutralizada por las formaciones políticas tradicionales que se aprovecharon para retomar el control de la opinión trabajando en el sentido de la subjetividad capitalística y del modelo productivista del Oeste. Pero no excluyo que se revierta la situación en los países del Este y en Unión Soviética. La "crisis de las ideologías" convoca la emergencia de nuevos relatos de emancipación. Menos fijos, más interactivos. Que tengan una pretensión menos científica y más creativa, "performancia".

—Resulta siempre difícil coincidir con la famosa—y para nosotros casi obsesiva—opinión de Baudrillard sobre "el fin de lo social". ¿Pero no habría algo que reconfirma espectacularmente sus tesis del "hiperrealismo de la simulación", en cómo la retransmisión televisiva de la Guerra del Golfo Pérsico evocó "el drama de la guerra" (lo real-social) para reemplazarlo por el simulacro mass-mediático de su información-desinformación?

—El paroxismo del simulacro, con los aspectos mass-mediáticos de la guerra, marca quizás un estado límite de la intoxicación de la subjetividad colectiva. El ingreso a una era post-media me parece ineluctable. Por una parte, la evolución de las tecnologías, la unión de los vectores audio-visuales con la informática y la telemática, la interactividad (el nacimiento del Compact Disc Interactivo), y por otra parte, la experimentación colectiva de estos nuevos medios en los campos del arte, de la pedagogía, de la democracia, etcétera, puede conducir a una reorientación de las prácticas sociales en el contexto de las tecnologías de nuestra época.

En todo caso, cuando Baudrillard habla de la pérdida de lo social, tiene toda la razón, pero de qué "social" se trata? De lo "social" de antes. Esto no quiere decir que no haya una problemática de la recomposición de lo social, de la reinvenición de nuevas prácticas sociales. Baudrillard se encuentra en una posición muy pesimista frente a estas preguntas.

—A diferencia de lo que ocurría del tiempo de la guerra de Algeria o de

Vietnam, pareciera que muy pocos intelectuales comprometieron una opinión pública frente al conflicto del Golfo. Algunos ven esto como un síntoma más de demisión de la función crítica del intelectual. ¿Qué opinas?

—Matizaría un poco lo que dices. Es cierto que muchos intelectuales permanecieron silenciosos como Derrida, Lyotard, y que otros tomaron

lencia del partido, o en todo caso exige redefinir su estructura?, ¿qué vitalidad darle a la conexión "trans-sectorial" partido-movimiento?

—El partido tradicional sólo se preocupa de las relaciones de poder. Es incapaz de pensar la multiplicidad de los territorios existenciales en el seno de los cuales hay circulación del deseo. Todo el problema con-

partido en favor de la intervención. Pero también hay gente como Edgard Morin o Deleuze que marcaron posiciones muy nítidas contra ese tipo de operaciones de policía internacional. Hubo además toda una vaga de críticas muy violentas contra la manipulación de los media. Quizás habrá más trazas críticas posteriores a lo ocurrido.

—¿Tú sigues creyendo en una cierta imagen del intelectual como agente subversivo capaz de hacer temblar el discurso institucional del saber y del poder? ¿Cuáles serían —en tu opinión— las nuevas estrategias a imaginar para combatir los sistemas de autoridad, cuando las relaciones entre márgenes e instituciones han sido reterritorializadas por maniobras cada vez más complejas y persuasivas de incorporación de lo alternativo al trazado hegemónico?

—En lugar del Intelectual con I mayúscula, creo en el desarrollo de agenciamientos intelectuales colectivos. La intelectualidad y la sensibilidad se desarrollan siempre más en el cuerpo social. Están llamados a tener un lugar cada vez más importante. El tiempo del intelectual-faro y del intelectual orgánico terminó, y está muy bien así. Ahora, vendrá el tiempo de la intelectualidad experimentadora, creadora, que tiene influencia por su eficacia real. No hay que temer aquí las recuperaciones. Las revoluciones moleculares son siempre recuperadas, pero van siempre más adelante. Lo alternativo, lo menor, lo disidente se reencuentran constantemente en el interior de los procesos creativos. Los poderes recuperaron mucho el deseo, pero el deseo está en condición de fugarse, siempre cuando dispositivos maquínicos le permitan desplegar sus dimensiones ontológicas propias.

—Una pregunta de actualidad en contextos de transición democrática; como repensar el tema de la relación intelectuales-institución ya no en el sentido oposicional de la estricta negatividad (el intelectual necesariamente contra la institución y ésta siempre represiva), sino de las condiciones de inserción crítica del intelectual en el manejo institucional. ¿Cómo contribuir a que nuevos gestos flexibilicen la institución y la tornen más audaz y creativa?

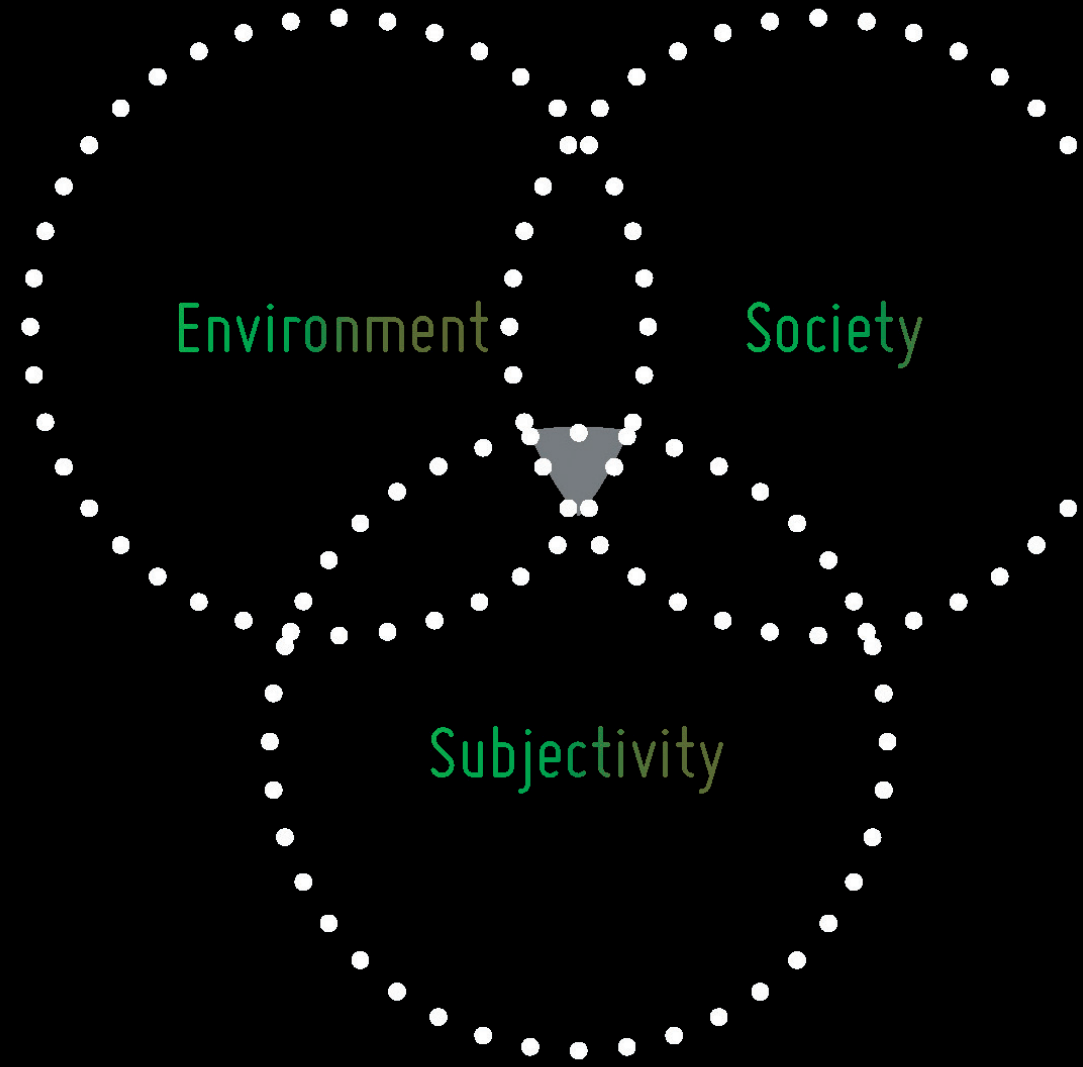
—Si disociamos la función colectiva de intelectualidad de la individuación o personificación del intelectual, es posible entonces, que éste vea su impacto pragmático escalonarse en diferentes niveles. El enseñante, el investigador, el escritor, el artista, están siempre más o menos implicados en funcionamientos institucionales. Pero más que serlo vergonzosamente, es preferible asumir esta implicación en un plano ético-político. El intelectual no dispone de ninguna preeminencia frente a los demás actores sociales o micro-sociales. Las instituciones son máquinas auto-consistentes que tienen su lógica propia. ¿Cómo volverlas inteligentes y sensibles? ¿Cómo redirigir su acción en el sentido de una ecología social y mental liberada del laminado capitalístico? Estas son preguntas que se plantea "el análisis institucional" al que podrá asociarse "el intelectual analítico".

—¿Hasta dónde la emergencia de los nuevos movimientos sociales, y su capacidad micropolítica de diversificar demandas en relación a una pluralidad de conflictos de identidad, pone en cuestión la exis-

siste en encontrar un estatuto de co-existencia entre las instancias analíticas institucionales que trabajan la textura molecular de la subjetividad sin ja más centralizarla, jerarquizarla, y máquinas de afirmación social vinculadas a las relaciones de fuerzas molares. Me parece que éste es uno de los desafíos mayores de las próximas décadas.

—Tu experiencia de ciertos países de América Latina, parece hacerte opinar que estos países tienen la capacidad de desbloquear perspectivas de transformación social que estarían en otras partes cortadas o paralizadas. ¿Cuáles son las nuevas corrientes de mutaciones políticas, sociales o culturales, que tú valorizas en América Latina como siendo capaces de redefinir nuevas problemáticas de identidades?

—Lo poco que conozco de América Latina me hace pensar que existen fuertes capacidades de resistencia a lo que llamo el laminado capitalístico de las subjetividades. Por tradición de lucha, por sobrevivencia étnica, por la enormidad de los problemas ecológicos, demográficos, urbanísticos, etcétera. Me interesé, por ejemplo, en seguir la experimentación de una nueva forma de organización en Brasil con el Partido de los Trabajadores. No es algo perfecto, pero marca una voluntad de repensar las relaciones entre la acción política global y los problemas locales; las relaciones entre religión y laicidad, entre hombre/mujer, blanco/negro, etcétera. Demasiado a menudo, los modelos ideológicos y de organización vinieron de Europa. Quizás ahora deba invertirse la dirección. No entiendo la fascinación de muchos intelectuales latinoamericanos por la cultura del "Norte". Me parece que el laboratorio del futuro está en América Latina, y que es ahí donde se debe tratar de pensar y experimentar. •



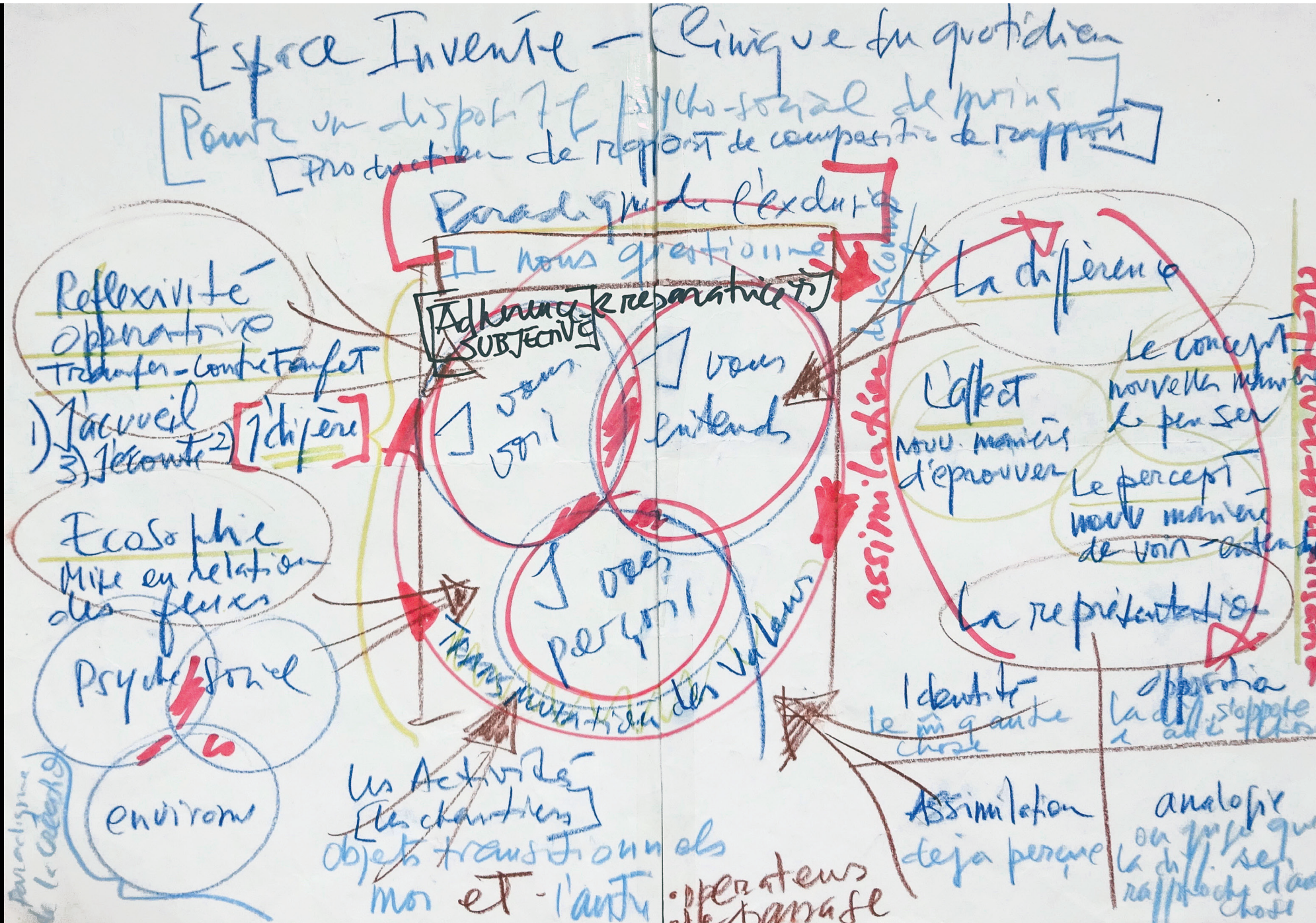


Diagram about the ecosophic everydaylife clinic: operative transversality, Miguel D. Norambuena, 2016.



Eugenio Dittborn, *Para elevar un objeto - Pintura aerpostal 115*, 1995-1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

(schenking van Jorge M. Pérez), Archivo Fotográfico.



Félix Guattari en Eugenio Dittborn, Santiago, Chili, 1991.
Foto en courtesy: Miguel D. Norambuena.



LIU, Chengying. *Gloves*. China, 1996. Installatie.
Betsy Damon Archive. Courtesy of Liu Chengying and Asia Art Archive.



LI, Jixiang. *Cleaning the River*. China, 1996. Performance kunst.
Betsy Damon Archive. Courtesy of Li Jixiang and Asia Art Archive.



LIU, Chengying. *Altitude 3650m, 25°C*. China, 1996. Performance kunst.
Betsy Damon Archive. Courtesy of Liu Chengying and Asia Art Archive.



YIN, Xiuzhen. *Living Water*. China, 1996. Installatie.
Betsy Damon Archive. Courtesy of Yin Xiuzhen and Asia Art Archive.



YIN, Xiuzhen. *Washing River*. China, 1995. Performance kunst.
Betsy Damon Archive. Courtesy of Yin Xiuzhen and Asia Art Archive.



DAI, Guangyu. *Red Rings*. China, 1996. Installatie.
Betsy Damon Archive. Courtesy of Dai Guangyu and Asia Art Archive.



曾 循

自由艺术家, 1962年生于成都。作品曾参加七届全国美展、全国青年版画展、全国油画静物展, 五人画展以及在西德、香港等地展出。少数作品被私人或机构收藏。美术家协会成员。

本次展出的作品《垂钓者》为《环境中的人物》系列软雕之一。垂钓的人在污染的水中钓起的不是鱼, 而是人类的废弃物。作者希望通过该作品提醒人们关心我们的环境。我们的环境已经或正在遭到污染。众多垃圾充塞四周。空气污染、噪声污染、水源污染、已危及人类的生存。所有关注人类生存状态的人们都应为了保护我们的环境而尽一份力。愿府南河早日水清见底, 游鱼可数。

该作品的展出, 得到了美国“水的保护者”协会的资助, 同时也得到了政府环保部门的支持。

借此机会, 特别向贝特西·达蒙女士表示衷心感谢。

展出地点: 成都滨江公园(锦江大桥至新南门大桥之间)

展出时间: 1995年8月13日 — 14日

PAY HONOUR TO LADY

BETSY DAMON!

ZengXun (Artist)

ADD: 1, Tian Ya Shi East Street, ChengDu, CHINA

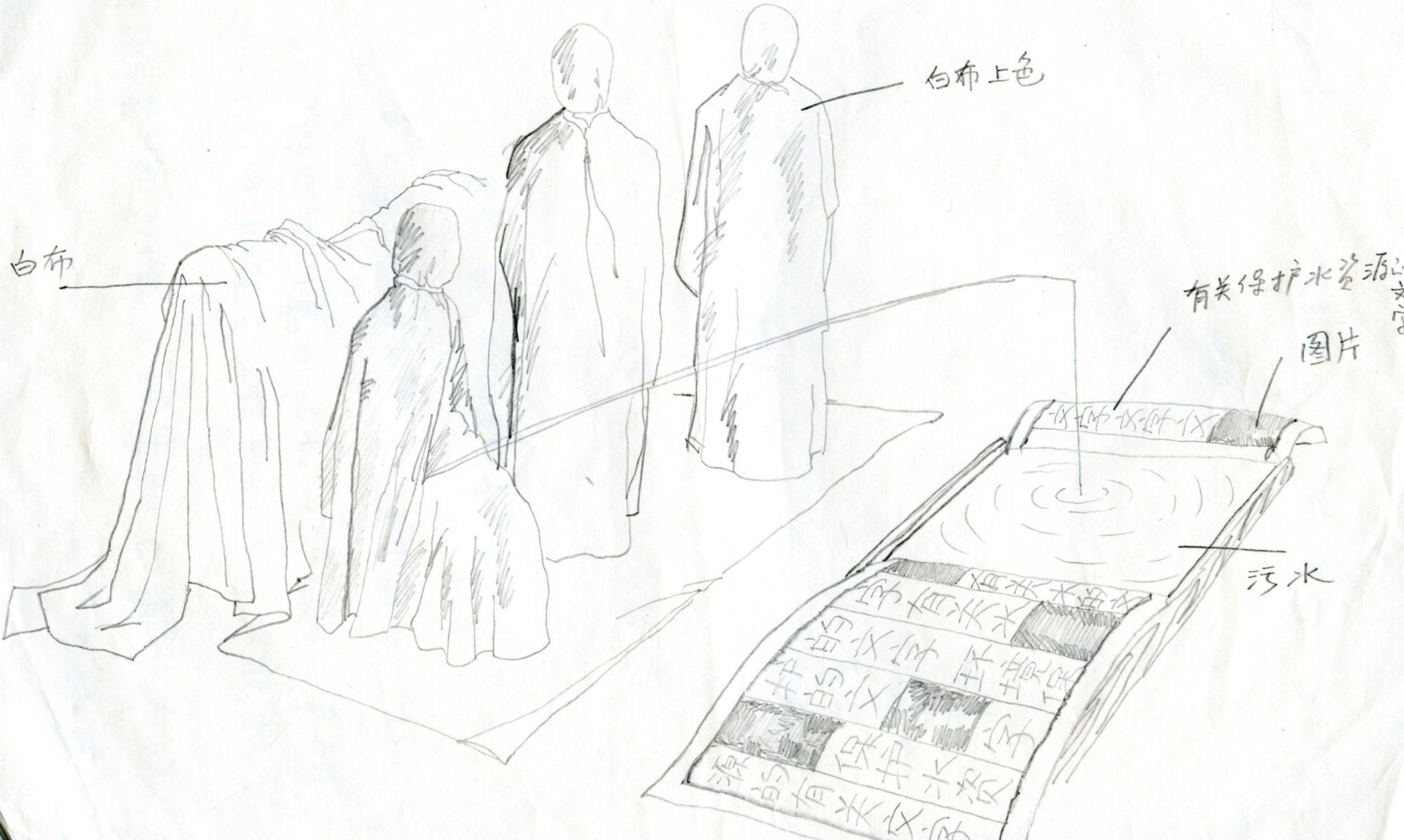
P. C: 610017

Tel: 028-6626951

Call: 2186-36240

《这水里何时有鱼》 400X500X200 cm

曾循 Zeng Xun



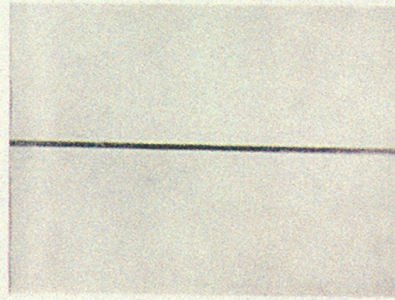
ZENG, Xun. [Voorstel van Zeng Xun]. Chengdu, China, 1995.
Betsy Damon Archive. Courtesy of Zeng Xun and Asia Art Archive.



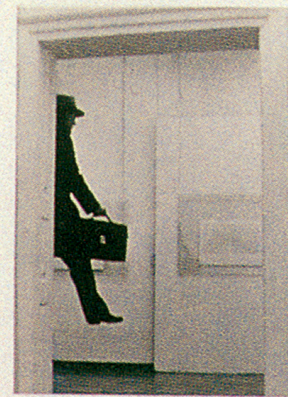
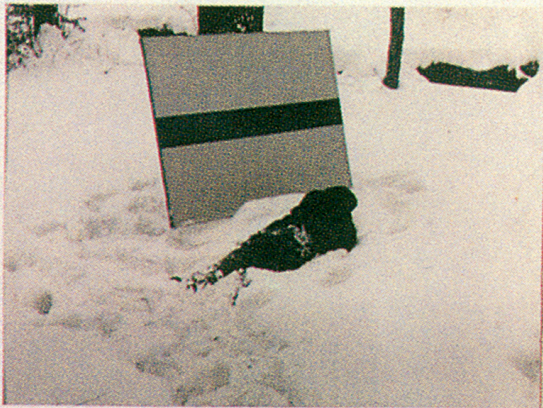
Contemporary Art of the Non-Aligned Countries

UNITY IN DIVERSITY IN INTERNATIONAL ART





Nadzoroval ferant platna
 širina 180 cm., višina 140 cm.
 Ustala površina 25,20 m.
 Uredilom platna nadzoroval točo erabno linije
 / širina 180 cm., višina 1 cm. /



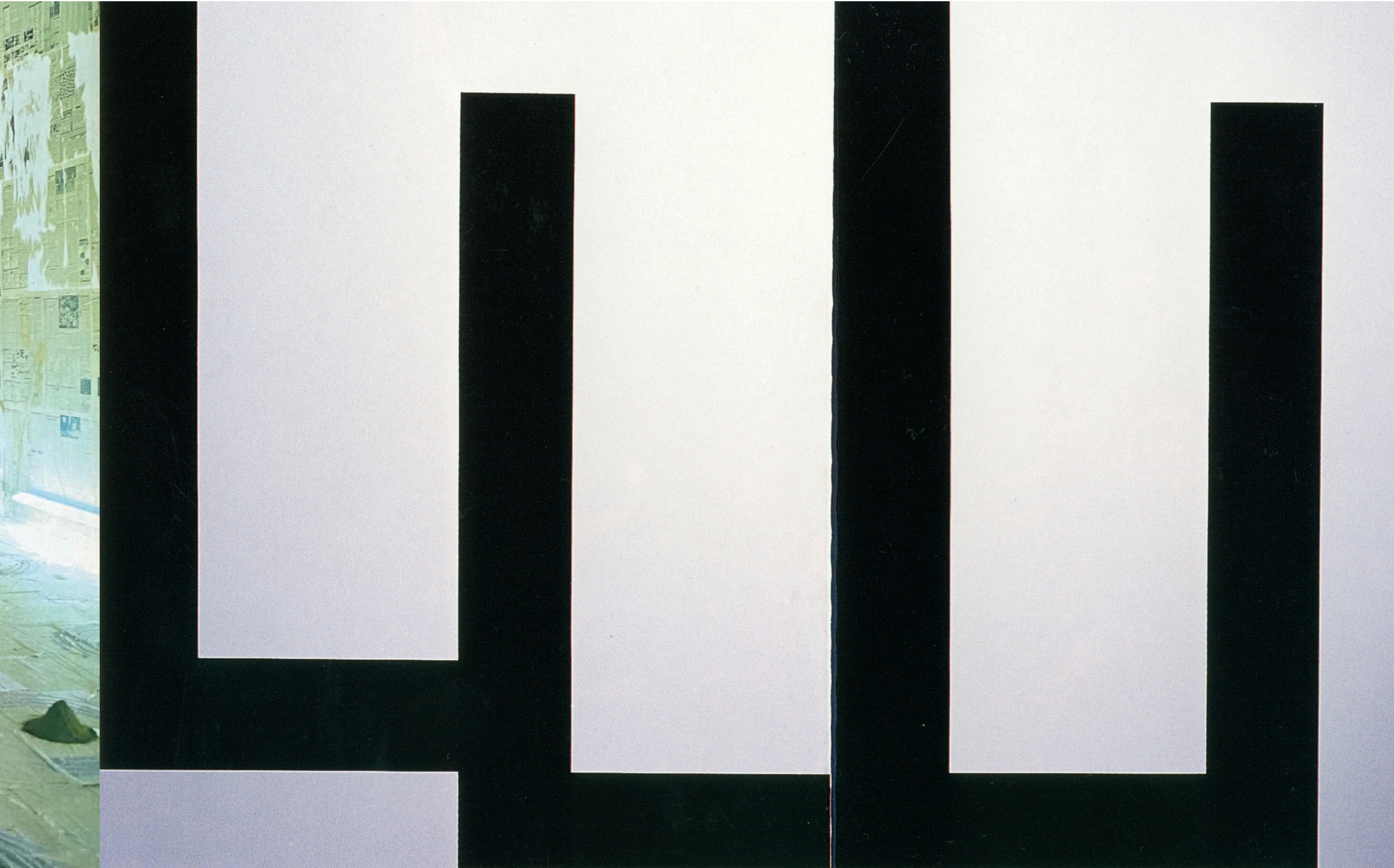
Josip Vanista, *Gorgona*, 1995
 (reproductie uit 'Unity in Diversity' Post-Event Catalogue).



Ivan Kozaric, *Izokrenuta Glava (The Inverted Head)*, 1995
(reproductie uit 'Unity in Diversity' Post-Event Catalogue).



Marintan Sirait, 'Building a House', 1995
(reproductie uit 'Unity in Diversity' Post-Event Catalogue).



Julije Knifer, *Diptych Tuhdadi*, 1995
(reproductie uit 'Unity in Diversity' Post-Event Catalogue).



March against the extreme right, Nice, 31st January, 1998.
Foto: Sandra Ryvlin Rinaudo.



Carnaval Indépendant du Port, Nice, 27 february 2000.
Foto: Sandra Ryvlin Rinaudo.

Projets Concrets
des 7 groupes constituant pour
le moment, le Collectif des DIABLES BLEUS

↳ Ateliers Chant: Répétitions, stages, centre de documentation sur
(groupe de 5 pers.) la chanson populaire méditerranéenne, documents audio-
visuels, création d'adaptation du répertoire local
traditionnel (Texts, Rythmes et arrangements).

↳ PLANÈTE PASCASSES: Groupe de 10 méditerranéennes (musique/théâtre)
(G. de 4 pers.) Répétitions, construction de décors, costumes, chants, partage

↳ Flying Tortillas: Groupe de musique, création d'un local de répétitions,
échanges avec des autres groupes.

↳ INFOS: Travail d'analyse portant sur l'information, la désinformation, la réaction du
(G. de 4 pers.) public sur un événement concret (classement de l'information, Archives,
Vidéos, interviews, etc. des) → création d'une bibliothèque, documentation
à partir des études réalisées.

↳ A.D.N.: Répétitions (théâtre), création de décors, ateliers de travail pour
les interventions de rue que l'association réalise déjà.

↳ ATELIER THÉÂTRE: travail et recherche d'expérimentation, de créations théâtrales
Répétitions, décors, costumes, marionnettes, ...

↳ Cic FMR: Fabrication de décors en carton, en papier et plastique
Répétition de théâtre et de danse. Organisation de
stages de danse-théâtre.



Panel van het collectief Diablos Bleus, Nice, 30 juli 1999.
Foto: Sandra Ryvlin Rinaudo.

ADN
 Association pour la Démocratie à Nice
 VOUS DEDIE LE PLUS GRAND BOUQUET DU MONDE
 (71 410 fleurs, 10 m 40 de haut, réalisé le 13 mars 1993)
LE BOUQUET DE LA DEMOCRATIE



ET VOUS REMERCIE DE
VOTER CONTRE
 LES CANDIDATS DU FRONT NATIONAL

ADN BP 242 06205 NICE CEDEX - 3615 ADN 06-

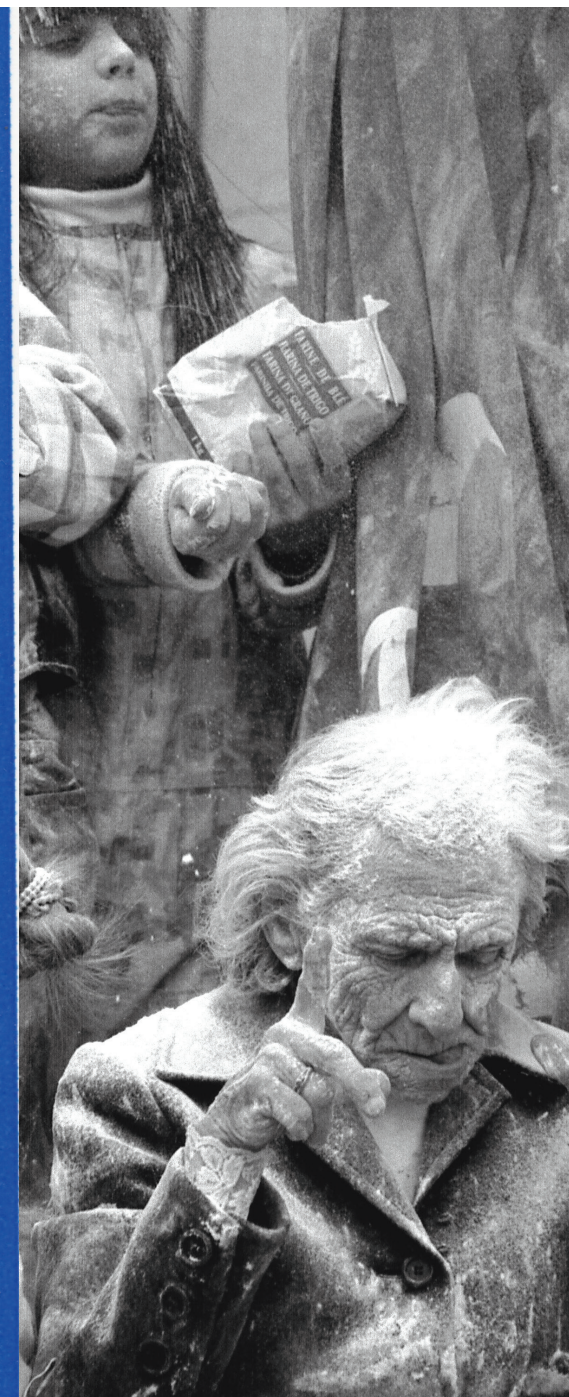
Flyer, 'Le Bouquet de Démocratie', georganiseerd door ADN, Nice, 13 maart 1993. Archief ADN.



Carnaval Indépendant du Port, Nice, 27 februari 2000.
 Foto: Sandra Ryvlin Rinaudo.



Anonieme sticker, 1990s.
Archief ADN (Association pour la Démocratie à Nice).



Carnaval Indépendant du Port, Nice, 27 february 2000.
Foto: Sandra Ryvlin Rinaudo.



La Chaine Contre La Haine, Nice, maart 1993. Foto: onbekend.
Archive ADN.

^{NL} Revista de Critica Cultural, Les Trois Écologies en Internationalistisch Feminisme: Paulina Varas (RedCSur).

Keepers of the Waters: Sebastian Cichocki (Museum van Moderne Kunst Warschau).

Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Bojana Piškur (Museum van Hedendaagse Kunst Metelkova, Ljubljana), Grace Samboh (onafhankelijk onderzoeker en curator - Yogyakarta).

ADN, Carnavals Indépendants en Diabes Bleus: Frédéric Alemany (medeoprichter Diabes Bleus), Teresa Maffeis (medeoprichter ADN), Sandra Ryvlin Rinaudo (fotograaf) en Christian Rinaudo (Université Côte d'Azur).

^{EN} Revista de Critica Cultural, The Three Ecologies and Internationalist Feminism: Paulina Varas (RedCSur).

Keepers of the Waters: Sebastian Cichocki, (Museum of Modern Art Warsaw).

Contemporary Art of the Non-Aligned Countries, Jakarta 1995: Bojana Piškur (Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana), Grace Samboh (independent researcher and curator - Yogyakarta).

ADN, Carnavals Indépendants and Diabes Bleus: with Frédéric Alemany (co-founder Diabes Bleus), Teresa Maffeis (co-founder ADN), Sandra Ryvlin Rinaudo (photographer) and Christian Rinaudo (Université Côte d'Azur).

EN

Introduction

Dear reader,

Welcome to 'Rewinding Internationalism', an exhibition that includes installation, sound, film, research material and live rehearsals, that takes place in the ground floor gallery, cinema and corridors of Netwerk Aalst.

In keeping with the approach of 'Rewinding Internationalism', this publication has been conceived to offer entry points, rather than exhaustive explanation, to what you will encounter in the exhibition. In this sense the project is an experiment to understand how we – as audiences, artists, publics and an art centre – can engage with recent histories and ideas from the perspective of the present, without resorting to representation or illustration. Rather, the different materials appear as a form of 'score', something to be read and responded to, but open to multiple interpretations and enactments.

This booklet serves as a companion to the works and material you will find in the exhibition. It opens with a text that introduces some of the ideas and motivations behind the project. Following this, a conversation between the artists Didem Pekün and Susan Pui San Lok / Susan Lok Pui San, whose new

commissions are presented at Netwerk Aalst, reflect on the ways in which the artists engage with – and free up – the source material they work with. In the centre of the booklet are a series of images relating to a display of ongoing, collaborative research projects that appears in the corridors of Netwerk.

Thank you for reading,
Nick Aikens

Rewinding Internationalism,
Nick Aikens

Press rewind and you go back to a part of a song or a scene in a film. Something happens in the act of rewinding though. The magnetic tape of a cassette or VHS gets scrambled. The section of the song, now replayed out of sequence, becomes abstracted. If you continuously *rewind and replay* – to borrow the title of susan pui san lok’s new work in the exhibition – the recorded fragment takes on completely new meanings. Within the context of an exhibition that is in dialogue with the 1990s, the term ‘rewinding’ is an invitation to revisit and rethink histories and concepts once they have already been ‘played’ out – to scramble them and open them up to new interpretations. ‘Rewinding’, as artist and theorist Ariella Aïsha Azoulay suggests, frees us from reading events as they ‘really were’, situating them as part of an ongoing present.¹

‘Rewinding Internationalism’ unfolds across the spaces of Netwerk through a series of scripts, scores and samples. It speaks with the 1990s – a period when the construct of internationalism was in

¹ Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, (New York, 2019).

deep flux across both political and cultural contexts. Rather than represent a series of histories, however, works in the exhibition bring moments, places and people into proximity. Visual and sonic associations allow evocations and implications to speak across the 1990s to the present moment, defined as it is by deepening and ongoing ecological and biopolitical crises.

The exhibition has been conceived and developed during a global time of pandemic when the idea of internationalism is again in deep flux – the closure of national borders, prolonged isolation and screen time have had profound effects on people’s sense of relating to one another, as well on how artists and cultural practitioners work. Works in the exhibition have been produced or adapted within these constraints. More than that, however, the exhibition’s fragmented rehearsals across space and time speak to the current sense of uncertainty, foreboding and repetition.

The 1990s serves as a departure point for the exhibition. During the decade, the ascendancy of globalisation and the proclaimed ‘End of History²’ coincided with the deadly revival of ethno-nationalisms

² Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man* (New York, 1992).



within Europe, for which the ‘international community’ were found badly wanting; internationalism as a political project gave way to what Didem Pekün terms ‘bureaucratic incompetence’ from supra-national bodies. Within the art system a ‘New Internationalism’ was embraced, calling for an end to the centring of Western European and US positions. Here internationalism became a stand in for a rethinking of white, Western hegemony, yet it remained conceptualised from the very position it sought to counter. At the same time, forms of cultural and political resistance to globalisation or rising nationalism offered inspiring examples of how internationalism might be rethought from highly situated, local contexts. These shifting, often contradictory approaches to internationalism remain with us today. At its best, the promise of internationalism serves as a counter to the divisions of nationalism or the homogenising effects of globalisation, and draws on a long history of transnational solidarity foregrounding *relations* across people, ideas, places and histories. In this sense, the framing of the exhibition is a prompt to consider how we understand and relate to the prospect of internationalism today.

Rather than track a history of the decade, or offer a definitive outline of ‘internationalism’, the exhibition moves between

– rewinds – different sites and scenes. Central to this exploration is a confident disregard for the authority of the archive, instead redeploying material as ingredients for scripts, scores and samples.

In the downstairs gallery visitors encounter lok's *REWIND/REPLAY*. Amongst thousands of metres of defunct magnetic tape, voices of performers in multiple languages are heard rehearsing a script. Pools of red, blue and green light – inspired by photos of concerts at Netwerk Aalst in the 1990s as well as being symbolic of the properties of white deconstructed – occupy the space whilst stills from degraded pixelated VHS tapes spill across projection screens. Five microphones hang from the ceiling with accompanying music stands, waiting for performers. *REWIND/REPLAY* remixes material from the archive of the Gate Foundation, initially formed in the late 1980s in the Netherlands to foreground artists from Asia to a European public and symptomatic of New Internationalism's attempted decentering of Western European and American art histories. Rather than fetishise the archive or the Gate Foundation, lok has opted to reanimate it. Devising a script based on a compilation of pop songs found on two unmarked cassette tapes within the archive, players rehearse the script over Zoom, from different countries



and in different languages. As well as pre-recorded rehearsals, a number of live rehearsals will take place during the exhibition, involving international and local performers, opening up the Gate Foundation archive to a never-ending series of interpretations and enactments within the present, both from afar and within the context of Aalst.

Didem Pekün's film *Disturbed Earth*, shown in the cinema space, similarly produces a script from archival material. The film, originally conceived as a feature film, was shot in a day at the onset of the pandemic. In the film a group of male strategists and bureaucrats sit around a table in a non-descript basement, discussing and procrastinating over an imminent disaster. The film draws on transcripts of meetings between NATO and UN in the moments immediately prior to the fall of Srebrenica in 1995, during the war in Bosnia. However, almost all references to Srebrenica are removed. Rather, the film's script and carefully choreographed score creates a dance of 'bureaucratic incompetence'. Looking at and past Srebrenica, the 'rehearsal' we encounter speaks to the failure of international bodies to collectively address manifold impending disasters: the climate emergency, mass migration, the re-emergence of fascism or the present pandemic.

Pekün's circling cinematography and precise editing of spoken word, sound and music creates an operatic scene that is at once absurdist, poignant and terrifying.

Between the gallery and cinema spaces is an extended research presentation. Drawing on ongoing, collaborative research projects across multiple sites, the presentations point to moments in the 1990s where internationalism is evoked and practiced through different cultural-political registers: these include the collaborations of the Association pour la Démocratie à Nice (ADN) during the rise of the Front National in Nice; the history of internationalist journal *Revista de Critica Cultural* in Chile and related internationalist-feminist networks; 'Unity in Diversity in International Art', the 1995 Non-Aligned exhibition in Jakarta and the project 'Keepers of the Waters' conceived by the artist Betsy Damon in Chengdu, China in 1995 and 1996, which comprised performances, happenings and interventions in relation the valleys' waters. The presentation points to a series of research projects within the framework of 'Rewinding Internationalism', itself a multi-year project involving collaborations with international researchers and institutions. Rather than represent these very disparate histories and contexts, the presentation can be read as a set of



associative disclosures around different inquiries. Within the context of the exhibition and its exploration of engagements with archives, it invites visitors to reflect on forms of (re)presenting histories, practices and political ideologies.

The context of Aalst in the 1990s appears obliquely at different moments of the exhibition. Visitors will encounter the sounds of Belgian New Beat. Emanating from the dance halls of Aalst in the late 1980s and early 90s, New Beat's defining characteristic was its slowing down of rpm, creating a drawn-out, melodic pacing. The music is the product of sonic experiments taking place in Aalst and transmitting to the world during this time of political and cultural change. Wendelien van Oldenborgh's *Horizontal* was shot at the Aalst Carnival in 1997. The video diptych shows figures rolling along the floor, in relation whilst being out of step with one another. The camera observes, without attempting to explain carnival; the short, un-synched sequence evokes a sense of choreography, of rewinding and replaying in order to look again and again.

Taken together, the different elements of 'Rewinding' oscillate between pointers to a recent history, the present moment and abstracted evocation. Their flickering,

uncertain nature speaks to an ongoing, drawn out present that is increasingly hard to navigate. The images, sounds and scripts appear as if brought together in a score for a rehearsal yet to come, inhabiting different temporalities and locations, and where relations and solidarities hover in a perpetual state of flux.

CIRCLING THE ARCHIVE

DIDEM PEKÜN AND SUSAN PUI SAN LOK /
SUSAN LOK PUI SAN IN CONVERSATION
WITH NICK AIKENS

15TH NOVEMBER 2021

NICK

Didem and susan, could you talk about your work with archives and how that got transformed when thinking about *Disturbed Earth* and *REWIND/REPLAY*?

DIDEM

It was essential for me to consider how to deal with this topic ethically, emotionally, and representationally. This film stems from *Araf* (2018), which was my previous film on Bosnia. Following *Araf*, I received an award from the Vera and Donald Blinken Open Society Archives, the Visegrad Grant, which gave me access to vast amounts of documents on the war in Bosnia and the Srebrenica genocide, including transcripts of UN and NATO meetings gathered by David Rohde. I digitised and logged this material with a brilliant team of four student assistants (Nikola Gajic, Stefan Simanic, Mila Bajic, Ivan Tranfić). It was pedantic, slow, obsessive work, which I think I initially did out of a desire to gain time, to figure out what the hell to do, but also so that the archive could become accessible to others. After the digitising, I had the idea of making the archive speak in a *scripted* performance of bureaucracy, as it were. We had a year and a half

period of scriptwriting back and forth with Deniz, Barış and Paris.¹ And the script is essentially voicing those documents, an attempt to animate them and see how the UN / NATO think. It was going to be a feature film and then the pandemic happened. Right before the lockdown, we extracted part of the script and shot that material in one day, as a rehearsal. At the end I used no archival material at all in the film. For various reasons - from issues of rights, to ethics, to questions of power regarding who holds the rights to the archive and allows access etc. At some point I decided, 'I've seen what I needed to see. I've read, I've digitised, I've done my work. I delivered it back to its owner, and now I would like to do something *freely*.'

Reading Rebecka Katz Thor's archival book *Beyond The Witness: Holocaust Representation and the Testimony of Images* (2018), how she conceptualises archival work on such atrocities, as witness to the event, was important for me. She wrote the book as the last survivors of the Holocaust were dying. For her, archives became the witnesses.

1 Barış Uygur and Deniz Aslan are the script writers and Paris Helene Furst has been a vital part of the film - from archival research and editing process to the shoot. Paris was the associate producer, with Dilara Catak.

So I was a witness to the witness of Srebrenica, having seen the material. And I thought, 'I don't need to go through mechanisms of power or questions of representation. I can fold it, make it something else.' I distilled from the archive the notion of bureaucratic incompetence.

SUSAN

When I first encountered the Gate Foundation² archive in 2016, there was not so much an absence of material, but an absence of means to navigate it. The Gate had come to the Van Abbe³ in 2006 in a state of disarray. Some of it had been integrated into the Van Abbe library and collection - artist files, books - but many boxes had remained unsorted. I sampled the institutional files and soon found that there was no order, and thus no way to move through it, except by a series of arbitrary decisions.

Searching remotely online, I found one short article - an interview with the second director of the Gate Foundation, Sebastian Lopez⁴, in *Art Asia Pacific*, which mentioned nine

2 The Gate Foundation was established in 1988 in Amsterdam to foreground artists from Asia to a European public.

3 Van Abbemuseum (Eindhoven).

4 Els van der Plas was the founding director of the Gate Foundation; Lopez took up the role in 1997.

Asian artists and presented the purpose of the Gate in terms of researching and programming work by 'Dutch and European artists of colour' and 'from other continents'. One of the artists, Tiong Ang, happened to be someone I'd met about a year earlier in Guangzhou. And Tiong turned out to be the most well-represented of the nine across both the catalogued aspects of the Gate archive and the wider Van Abbe collection, as well as turning up regularly in the uncatalogued boxes of ephemera. Pursuing these particular traces I started feeling a bit like a stalker. This touches on what you were saying earlier about ethics, emotions and representation. So many questions were thrown up by the conditions of the materials inherited by Van Abbe - the lack of care - and what it meant for the Van Abbe to have 'rescued' or 'saved' this archive from the skip.

NICK

As a result of your project and realising the chaos of the archive, the material was catalogued and organised as much as it could be by two researchers, Michael Karabinos and Jessica de Abreu. I then invited you back, within the context of the Rewinding Internationalism project, to work with the material again. Rather than go back in and either look for Tiong Ang or



look for some of the artists that you couldn't locate before, you decided to do something else.

SUSAN

Yes. By late 2019 there an inventory, but by early 2020... well, no-one was going anywhere, so my return to the Gate had to be remote. The archive was now catalogued but remained analogue, so I made another 'arbitrary decision' - to focus on a series of VHS tapes and audio cassettes that remained uncatalogued and inaccessible, many missing labels and context. After digitising about 20 of each and skimming the audio and the video material for a sense of their contents, two strands of material started to emerge. The video material included a lot of men sitting around tables, talking about art. We listened to some of it together, Nick, and couldn't help but be amused by the familiarity of some of the language - the terms, the framing of debates around 'cultural exchange' and how to 'do' the 'international' in a way that 'includes' the 'non-Western'. A lot of these were conversations happening in the 1990s, weren't they?

NICK

But, depressingly, they could also have been last week.

SUSAN

There were also two mixtapes with about 20 songs between them, spanning three decades. And we were speculating: was each song chosen with care to speak to a significant moment in the foundation's history? Or did someone just forget to put the tapes back into the glove compartment of their car?

What I decided to do was devise two scripts or scores based on these two strands of material, and right now I'm focusing on the songs, lifting lyrics from each to construct these quite surreal, oblique 'conversations'. The idea is that these potential 'conversations' can be played out repeatedly, rehearsed ad infinitum, never finished and never settling on a single interpretation. We don't know the significance of the tapes or otherwise, but we can invent significance around them. After all, why should one assume that the tapes of men sitting around talking about art are any more important than the tapes full of pop songs?

DIDEM

This dialogue between vastly different materials gives us some clues as to a non-methodology of working with an archive. Because it's a series of arbitrary decisions. We don't quite know where we are going with it apart from disturbing ourselves and trying to draw

something out. Then there are the absences in the archive: the absence of a narrative, the absence of direction, the absence of a history. With the archive we try to reinscribe an absent history. susan, you mentioned one article and there is always one entry point that can spark something. In this tunnel of bizarre decisions, disturbances, searching, there is one thing that ignites it. For me, it was Kofi Annan's apology, which is the basis for the ending part the film.

NICK

I would like to speak about the relationship to representation that is operative in both of the works and both of these very different archives.

DIDEM

Looking at Srebrenica is impossible. You can't look at it. It's too much, but it did happen. And I have witnessed it, because of this archive. I felt like I had to respond to the vast amount of material I have seen. I couldn't show it. Rather, I turned my attention to the wider question of bureaucratic incompetence. My critique was, 'how could such a horror still happen?' It could have been avoided. And what's more, it is still happening, in the case of Syria or the Cop 26 meeting in Glasgow last week: these are

more examples of the fiascos of bureaucratic incompetence with catastrophic human consequences. This was the only place that I felt I could speak, not at the level of representation.

Similar to what I did in *Araf*, I removed the words Bosnia and Srebrenica from the script. I feel too much respect to this historical event, the Srebrenica Genocide, to use these words in an artistic process - what happened in Srebrenica is real and it is horrific. I would like to pinpoint that horror, but not make light of it by using those words in a theatrical fashion. But also, to zoom in on the historical repetition of horror: it was indeed in Srebrenica, but it also happened, and continues to happen elsewhere.

SUSAN

I'm not interested in the archive as a concrete entity to be revered. I'm interested in the intangible as well as material elements that don't fit anywhere, that escape the archive's perceived order and test its value(s). I'm interested in drawing out the fundamental incoherence, or the fundamentally problematic relationships and relations, that enable the archive to come into being. And why shouldn't song lyrics be the raw material for that - for imagining a series of



susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san, *REWIND/REPLAY*, 2022,
multimedia multichannel site-specific installation.

encounters in or out of the archive that are very far from literal or representative? Why shouldn't this material potentially yield insights or glimpses into what relationships might be inferred through other parts of the archive? Ultimately the aim is to de-fetishise and de-monumentalise the archive; to light a fire underneath it; to let it smoke, and attempt to read its signals.

NICK

In both of the works there is a very porous relationship between the history you are beginning with and a clear frustration, anger or depression, that certain processes and structures are still operative. It's not only about how to avoid representing what was happening then, but in scrambling it, in speculating with it, in really deliberately not being true to it, you seem to want to push back against where things are now. Here 'rewinding' seems to be a political choice driven by the conditions of the present.

DIDEM

Maybe the anger, that frustration that comes from both of us is the fact that the things that created these archives are still there. I think rewinding alludes to a sense of patterns repeating themselves.

SUSAN

You talked about being a neighbour to historical and contemporary events whose legacies continue, and also the impossibility of looking at them. Trinh Minh-ha⁵ talks about 'speaking nearby'; the resistance to representation is about not speaking for, not speaking about, but speaking with, and placing yourself in proximity. If you allow yourself to be close you are admitting to not being able to see all, to be above, or to see things in their entirety.

There's something in your film, *Didem*, about how the eye of the camera assumes an almost vulture-like attention as it circles. This circling might be read as relentless scrutinising, and there's no optimum vantage point, each position presents an equally obtuse view. And it underlines the fact that they are going around in circles. But there's something else about that proximity and circling which seems to be about giving over to a different kind of attention that requires time.

In *REWIND/REPLAY* I've composed something relatively quickly, but the idea is that it requires time to play out indefinitely. So the slowness and

5 Trinh T. Minh-ha (1952, Hanoi) is a filmmaker, writer, literary theorist, composer, and professor.

the circling, for me, is like the back and forth of your writing of the script for *Disturbed Earth*, but it's coming after the words have landed, as opposed to before.

NICK

Both works deploy the form of the rehearsal as strategies for resisting representation, for not fixing meaning. For both of you it seems it serves as a method to work towards something, without ever arriving at the thing.

DIDEM

The idea of the rehearsal is multiple. It was a practical solution because we had one day to shoot and I needed to make this film otherwise I felt it was going to bury me. But also the concept of the rehearsal allows a different relationship with the source material. As I mentioned, we removed specific references to Srebrenica as a device to gain distance. In this 'rehearsal' you see that the kitchen is open. We see the cast in the background, we see the actors' scripts. So it is rehearsing a meeting, that is very clearly constructed and in process. This processual method was a strategy to approach the material and look at it. Like susan, I also would like to refer to Minh-ha, the aim was to speak next to it, not on or about it.

NICK

The role of the music by David Lang turns *Disturbed Earth* into a highly choreographed, staged piece. It has an operatic feel to it. The relationship between the music, the script and this circular camera work is fundamental to the film. Music, susan, is one of your starting points. But more than that, the format or the methodology of the score, and the sonic are deployed as a counter device to organising principles of the archive and, again, systems of representation.

SUSAN

Treating the voice musically or sonically is a way to distance from the idea of the voice as location of truth. There's the question of who speaks, whose voices are elevated and audible or not, and how to put voices into parentheses, in a way: to question their truths, their authority. If you heard the words in the script/score in the context of the songs, you'd be able to place them immediately. They belong mostly to white male Western European or American songwriters. They're so recognisable and it's so hard to get at, or imagine what they could mean, otherwise - how they might be subverted - until you 'Laura Mulvey' them and disassociate the visual narrative from the soundtrack, or rather the text from

the music. If you separate the familiar melody and the voice that sings it from the words, the words can take off and do something else. The voices become instruments for folding possible fictions together, but they are also instruments for folding potential truths.

DIDEM

We edited the film (with editor Eytan Ipeker) with David Lang's music, which David was very happy about. And then, Fatih Ragbet, the sound designer with whom I have worked with for many years, did incredibly detailed work in creating what was not seen on the screen or the set. The screen, the performance of the bureaucrats, operates in proximity to the horror event. The sounds we designed signal the immensity of the mistakes they are making, which we are not seeing. The music becomes the operatic tragedy of the event, and as operas do, gives it a historical, timeless feel. The lyrics of the piece by Lang, called 'Again', also echoes the film's wider theme, that of the cyclical nature of events repeating themselves, which runs throughout my work, running back from *of dice and men* (2011-16) to *Araf* (2018) to *Disturbed Earth* (2021).

List of works

Didem Pekün, *Disturbed Earth*, 2021, film, 29 minutes. With Maria Thalia Carras, Çiğdem Mater, Dilara Çatak, Paris Helene Furst, Arndt Schwering-Sohnrey, Herold Vomeer & Jörg Witte, Mike Davies, Mehmet Yılmaz, Philipp Leinenbach, Petros Nousias, Barış Uygur, Deniz Arslan, Eytan İpeker & Fatin Rağbet, KHORA, Karam Ghossain, David Lang. Supported by SAHA, luleabien-nale and ffai.

susan pui san lok / susan lok pui san, *REWIND / REPLAY*, 2022, multimedia multichannel site-specific installation.

REWIND / REPLAY (I) A Script/Score in One Act, Five Rounds and Five Scenes (repeat ad infinitum), 2022, 5-channel sound installation, 25 minutes loop. Thanks to Juan Ayala, Lucy Hopkins, Tomoko Komura, Charl Landgreuvd, Oliver Payne, Apostolis Psychramis, David Ka-Shing Tse, Julia Yevnine.

Wendelien van Oldenborgh, *Horizontal*, 1997, super-8 film transferred to digital video, double loop on two monitors, not synchronised, no sound.

Steven Keymeulen, *Aalst New Beat*, Side A Clip Records, Side B Target Records.

Archives: Asia Art Archive, Frédéric Alemany, Association pour la Démocratie à Nice, Sandra Ryvlin Rinaudo, Miguel D. Norambuena.

Public program

19th February, 15h00 / 17h00, exhibition space

Live rehearsal: susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san, *REWIND / REPLAY*.

3rd March, 19h30, cinema

Screenings: Black Audio Film Collective, *Last Angel of History* (dir. by John Akomfrah, 1995) and Tony Cokes, *Microhaus or the Black Atlantic?* (2006-2008) with an introduction by curator Nick Aikens.

25th March, 19h30, exhibition space

Live rehearsal: susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san, *REWIND / REPLAY*.

30th April, cinema

Talk and listening session: Steven Keymeulen, The story of New Beat and Aalst.

30th April, café

Concert: Alostas Souls presents Chaos Culte.

Bios

Didem Pekün (1978, Istanbul) combines research, practice, and pedagogy. Previously she addressed how violence and displacement define and destroy life. Her films and installations have been exhibited widely internationally. Pekün holds a PhD in Visual Cultures from Goldsmiths, University of London. She is a founding member of Center for Spatial Justice (MAD). Currently she researches on a roaming pedagogical art platform, “Elemental Lab”. She is visiting lecturer at Kadir Has University, Istanbul (on leave 2022-23) and recipient of the grant the Berlin Artistic Research Program (2022-23).

susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san (1972, England) is an artist and writer based in London. Projects range across immersive installation, moving image, sound, performance, and text, evolving out of interests in archives, memory, nostalgia, amnesia, diaspora, displacement, migration, and translation. Solo exhibitions include *seven x seven* (2021, Glasgow International Festival); *A COVEN A GROVE A STAND* (2019, Firstsite, UK); *RoCH Fans & Legends* (2015, QUAD and 2016, CFCCA, UK); and *Faster, Higher* (2014, Montreal Arts Interculturels, CA and 2008, BFI Southbank Gallery, UK). She is Professor in Contemporary Art and Director

of the Decolonising Arts Institute at the University of the Arts London.

Wendelien van Oldenborgh (1962, Rotterdam) develops works, whereby the cinematic format is used as a methodology for production and as the basic language for various forms of presentation, collaborating with participants in different scenarios, to co-produce the script. Recent solo presentations include *work, work, work (work)* (2021, Museum Sztuki, PL); *tono lingua boca* (2020, Fabra i Coats and 2019-2020, CA2M, ES); *Cinema Olanda* (2017, Dutch Pavilion, 57th Venice Biennial). Van Oldenborgh is a member of the (Dutch) Society for Arts and a recipient of the Dr. A.H. Heineken Prize for Art (2014).

Nick Aikens (1981, Londen) is research curator at the Van Abbemuseum, Eindhoven and PhD candidate at HDK Valand, University of Gothenburg. He was a researcher of the Advanced Research Practices at the Villa Arson, University Cote d'Azur, Nice (2020-2021). As part of the three-year programme *The Astronaut Metaphor* at Netwerk Aalst, he convenes *The Bodies* with participants of the Netwerk programme. His current research-exhibition project 'Rewinding Internationalism' includes exhibitions at Netwerk Aalst, the Van Abbemuseum (both 2022) and the Villa Arson (2023).

Colophon

Rewinding Internationalism

With works by susan pui san lok / susan lok pui san, Didem Pekün and Wendelien van Oldenborgh. Curated by Nick Aikens.
19th February – 1st May 2022.

Rewinding Internationalism is part of *The Astronaut Metaphor* (2020-2022), an evolving programme on politics, aesthetics and the human. What is the position and role that artists, writers, thinkers and institutions and their responsive practices can take up within a complex public sphere? With *The Astronaut Metaphor*, Netwerk Aalst wishes to understand what an integral support for artists can entail, how we can rethink the institution departing from the needs and wishes of artistic practices holding the here and now of Aalst as its compass.

Further iterations of *Rewinding Internationalism* will take place at the Van Abbemuseum, Eindhoven (winter 2022-23) and the Villa Arson, Nice (summer 2023).

Production: Dries Boutsen, Ludo Engels, Dietger Vanwynsberghe, Netwerk Aalst.

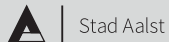
Thanks to: Frédéric Alemany, Asia Art Archive, Betsy Damon, Sarah Buraya, Sebastian Cichocki, Steven Keymeulen, Teresa Maffeis,

Guy Ouillon, Didem Pekün, Bojana Piškur,
susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san,
Christian Rinaudo, Sandra Ryvlin-Rinaudo,
Grace Samboh, Wendelien van Oldenborgh,
Paulina Varas.

Netwerk Aalst is: Clara Beel, Hans Bocxstael,
Fauve Charlier, Veerle Coppens, Charlotte
Geeraert, Matheo Godtbil, Elza Mandt,
Piet Mertens, Steven Op de Beeck, Jeniffer
Vansteyvoort, Pieternel Vermoortel.

Visitor guide

- Graphic Design: Sarah Tilley
- Graphic Identity: Kritis & Kritis
- Printing: Graphius
- Texts: Nick Aikens, Didem Pekün and
susan pui san lok / ~~susan~~ lok pui san
- Editing: Nick Aikens, Jonathan Beaton,
Netwerk Aalst
- Translations: Marianne Van Boxelaere
- Coordination: Clara Beel
- All images are copyright



MMNETWERK AALST

THE
// ASTRONAUT //
METAPHOR

#2